

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STAND BY

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VALÉRIE BOURDON

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier ici mon amie Valérie Magoon qui m'a incitée à faire ma maîtrise en création littéraire malgré toutes mes craintes. Elle avait raison.

Remercier également mes parents qui m'ont appuyée et soutenue tout au long de mes études.

Mon compagnon de vie, José, pour sa chaleur et sa musique.

Mon directeur et mon premier lecteur, René. Ce projet s'achève et pourtant j'ai encore besoin de lui.

Enfin, j'aimerais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Fond québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour l'aide financière qu'ils m'ont accordée et qui m'a permis de mener à bien ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
PREMIÈRE PARTIE	
STAND BY.....	1
1. Stand by.....	2
2. Cales.....	18
3. Visions.....	32
DEUXIÈME PARTIE	
CHIFFONS, LETTRES GRISES.....	48
Dans la cave (Introduction).....	51
Pronoms personnels.....	56
Santé.....	59
Bottes, gants, chemises.....	62
Maurice, premier essai.....	64
Maurice, deuxième essai.....	66
Tu m'aimes-tu.....	68
Silence.....	71
Lazy days.....	74
Insomnie.....	76
Voix d'hommes.....	78
Écoute.....	82
Chasse.....	85
Passage.....	87
Lettre à Glauber Rocha.....	89
Ce film.....	92
<i>Guateque campesino</i>	97
Fringues.....	100
Le corps que je voulais.....	107
Entre.....	109
Verdun (Conclusion).....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	114

RÉSUMÉ

Stand by est un recueil de poèmes en prose à travers lesquels un sujet féminin s'adresse au père, autant pour tenter de s'en rapprocher que pour le quitter. Travaillée par ces deux mouvements, appréhendant la mort du père, la voix du texte cherche à le cerner en s'avançant pudiquement dans son univers à lui. Elle descend le trouver au fond de sa cave, elle l'accueille sur les lieux de sa faiblesse; l'approche par ses failles. L'écriture, traversée par l'enfance et la mémoire familiale, poursuit ici la relation filiale sans essayer de la réparer. Émergent alors des souvenirs, des photos, des fantasmes et des visions qui se juxtaposent, formant par touches un portrait intimiste. Écrits au « tu » pour la plupart, ces poèmes montrent un sujet tendu vers l'autre, un sujet d'écoute.

En seconde partie de ce mémoire, *Chiffons. Lettres grises* présente un ensemble de textes réflexifs dans lesquels je tente de rendre compte de mon expérience de création littéraire en retournant vers les objets, les lieux et les êtres qui ont nourri mon écriture. Ces essais ouvrent directement sur mon atelier et mes matériaux de création, cherchant toujours à mettre en lumière les liens entre l'écriture et la vie. Ce sont – pour emprunter les mots de Louise Warren – des lieux « de rencontre, de croisements où la poésie entretient des liens privilégiés avec l'autobiographie et sa réinvention, avec les idées, les questionnements, les arts ». Ainsi je suis accompagnée dans ma réflexion par des chansons, des gravures, des photos, des films qui me touchent et avec lesquels j'essaie d'entrer en relation. Ces objets finissent par former un horizon, un paysage de référence où l'amour, l'empathie, la mélancolie et la fatigue apparaissent comme les conditions premières de ma pratique d'écriture.

Mots clés : CRÉATION LITTÉRAIRE; PÈRE; FILIATION; AMOUR; FATIGUE; CORPS; VOIX

Stand by

Mais surtout il y a ce qui maintenant manque. Toi.

Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*

1. Stand by

Ma mère prend la photo. *Les petites filles avec papa*, dit-elle tout heureuse, l'œil collé à la caméra.

On est là, en effet, dans nos pyjamas de flanelle, dans ce grand lit dont on n'a pas l'habitude, à goûter la tiédeur des draps, des oreillers de plumes. On est là, auprès de toi, un paquebot, à scruter le bleu des cernes et des tatouages. Je voudrais qu'un jour tu voies la mer.

Tu viens de te réveiller, couché sur l'épaule; tu as mal, l'amour est partout, tu en es brisé.

À la télévision, dans les annonces de la CSST, des papas bottés et casqués de jaune tombent des toitures, défoncent les échafauds, s'effondrent sur des tas de briques, s'étouffent dans le plâtras. Toi, tu brûles, tu brilles de toutes ces catastrophes.

Sur le seuil de ton atelier, je suis au bord du rêve de toi. Tu soudes au milieu des étincelles, tu scies, sacres, tousses de la poussière d'acier, de fer. Des pays de décrépitude se creusent sous ta langue. Des rues brisées, des bleds brûlés d'alcool. Et je creuse avec toi, je te rêve jusque-là, dans les décombres.

Très jeune j'ai commencé à te voir comme un futur mort, tisons
incrustés dans les yeux, feu dans la voix, flammes aux mains.
Pas mort mais au-delà de la vie – sorti de ou happé par. Je ne
t'ai jamais vu cadavre mais fantôme : vivant au point extrême de
ta mort, qui est en moi, je sais.

De la poussière de feu, partout dans la maison. Je la respire.

1990, c'est l'hiver.

Je ne dors pas. J'attends un bruit de toi. Bientôt tu te lèveras. J'aurai le droit d'aller te rejoindre dans la cuisine. Pour manger des toasts avec toi. Tu auras peu de paroles, des gestes doux et précis. Au ralenti, les portes. La vaisselle, légère. Et l'eau du robinet, l'eau qui coule, tout ça ne vient à moi qu'appesanti de ton silence, assourdi de ta voix faite pour le silence, ta voix d'homme qui se lève à quatre heures du matin.

La terre est grise. Le pont est gris. Le fleuve est gris. Il y a la
brique, l'asphalte, l'acier, la dentelle de l'escalier. L'orgue des
tuyaux, la rouille. Les silos dorment, les silos prient. L'usine
devient une église. Il neige sur le chemin de fer.

Je t' imagine parfois lorsque tu reviens de travailler, dans ta voiture, et que le bruit des machines s'estompe en toi. J' imagine que sur le volant tes mains se desserrent, que tu éteins le moteur en laissant jouer la radio, que tu fermes les yeux et que là, sans qu' on le sache, avant de sortir ton coffre, tes outils, tu te reposes. J' imagine ça : toi qui écoutes de la musique, n' importe quelle musique, ta joie comprimée quand c' est Charlebois qui tourne, qu' il recommence à neiger, que la journée est finie. Je ne sais même pas si tu aimes Charlebois.

Un matin, penché au-dessus du bol de pâte à crêpes, tu vois du plâtre. De la farine, de l'eau, que grand-père mélange et étend sur tes doigts, tes doigts qui saignent, et qui ne saignent plus, tout à coup, dans la farine blanche. Tu retourneras faire les foin l'après-midi, avec ta main emplâtrée. Le soir, après le gruau du souper, tu garderas ta chemise pour aller au lit. Au moment de prier, tu rapprocheras tes paumes. Tu auras douze ans, tu ne sauras pas qu'un jour tu auras une fille.

Je m'assois dans les marches pendant que tu t'habilles pour sortir. Tu laces tes bottes, passes le bras dans une manche, ramasses tes clefs dans l'assiette : chaque geste, chaque bruit t'emporte dans l'hiver. Au son d'une fermeture éclair, quelque chose me lâche.

Tu t'en vas travailler; la porte s'ouvre. Tu la fermes doucement pour ne pas faire de bruit.

Le pont, encore. Et l'eau.

Un paquebot immobile près des quais. Le fer de La Ronde sur l'autre rive. Au fond de l'image s'endorment les usines, les raffineries. Le ciel a froid. L'eau aussi.

Je m'approche des fenêtres pour te regarder partir avec ton coffre bleu sur les routes enneigées. J'ai encore un sursis, le temps que tu déglaces les vitres de l'auto. Les flocons tombent sur la rouille. Je fais *bye bye* pendant dix minutes, puis les vitres s'embuent, les phares s'allument et s'éloignent. Mon aube recule, la nuit me reprend. Je traîne dans le salon, dans la cuisine, où les lampes sont restées allumées par erreur, on dirait.

Certains après-midi, je me glisse dans tes bottes, dans ta fatigue industrielle. Dans tes chemises, quand elles sortent fripées de la sècheuse. Si je n'avais pas leur maigre coton entre les doigts quand je les plie, je ne saurais pas comment t'aimer. Un jour tu seras vieux. Ton visage pâlera. Sa chaleur s'en ira. Et je le toucherai.

FIVE ROSES. Tu es minuscule à côté de l'enseigne qui clignote rouge dans le ciel. C'est toi qui as réparé le S qui ne s'allumait plus. Le jour où tu partiras, c'est là, au sommet des silos de béton, que tu prendras ton élan pour t'envoler.

À ta mort, je descendrai dans la cave. Je pénétrerai ton atelier, traverserai *de ton côté*. Une chapelle incongrue. La seule possible. Je me tiendrai, une main posée sur l'établi, au milieu des copeaux de bois, des gallons d'huile, des caisses de bière. J'écouterai le bruit du frigidaire. Je serai seule comme ce jour où, ici même, à six ans, j'ai surpris ta mort quand j'ai vu, là, ton manteau accroché à ce clou, et ici, sur le ciment, tes bottes de travail.

Ma chambre est un cinéma. Des pellicules photo jamais développées me montrent ta transparence, tes ombres et ta lumière. Je les colle sur la vitre, et quand le soleil atteint la fenêtre, vers quatorze heures, tu apparais sur ta moto dans le ciel; tu es magnifique, avec tes lunettes soleil et tes jeans. Tout est parfait, absolument.

2. Cales

Au fond d'un garde-robe qui sent le cuir, la pluie et les revues, mon dos s'appuie contre le mur. L'eau chaude monte dans les conduits, tout près de ma colonne, je l'entends voyager dans les tuyaux. En haut, les pas sourds de ceux qui marchent m'enfoncent dans les boîtes et les vieux manteaux. Bientôt des mains énormes, des pouces aux ongles noirs viendront me chercher entre les bottes.

La maison est un navire, je descends à la cale avec toi. Ton coffre de métal s'ouvre en grinçant, ses tiroirs se déploient en escaliers, en pavillons lustrés. Devant les hameçons qui brillent, les appâts d'argent, nous sommes muets, fascinés. Nos yeux boivent, nagent. Miroitent. Je ne demande pas *as-tu peur la nuit, quels rêves faisais-tu petit*. Nous sommes des poissons. Nous ne savons rien. Sous l'eau sombre, la lumière nous touche.

J'imagine une maison racornie. Un plancher de tuiles. Ta mère muette dans sa cuisine. Des portraits de tantes mortes sur le papier peint des murs. Une petite chambre condamnée à l'étage. Le corps raide de ton père devant le téléviseur. Trois enfants qui se taisent. Je n'ai pas d'autre image pour ton enfance.

Dans le froid de novembre, nous dormons, entre les bidons d'essence et les soupes en conserve. Tu remues vers quatre heures du matin et, à la lueur du fanal, le camp s'anime doucement. Le petit poêle à gaz souffle seul un moment, et son haleine bleue nous émerveille. Puis, c'est la bouilloire, et bientôt, le jambon grésille dans la casserole rouillée. Au bout de nos doigts engourdis tintent, légers, ténus, les gobelets de fer-blanc, les cuillères, les bols. Tu verses le chocolat chaud et nous buvons dans le silence qui se refait autour. Nous ne sommes plus seuls. Pendant que nous nous ébruitons, la forêt s'est avancée comme un animal curieux. Elle est toute proche maintenant.

C'était dimanche après-midi. On était déjà là, avec nos robes bouffantes, quand il est monté de la cave, titubant, poussant dans l'escalier étroit son odeur de bois humide. Les yeux et la bouche remplis d'ombre, il est allé se changer. Sur le lit, sa femme avait déposé une chemise vert menthe et un gilet de laine saumon.

Dans le *Missel de l'enfance illustré* je cherche un petit grand-père qui marche dans la neige. Ses bottes sont en plomb et sa casquette s'envole. La tempête souffle, le vent charrie de la sciure. La forge s'écroule et le chemin fond. Le rang du quatre est une immense coulée de glaise.

Parfois, comme un mendiant égaré, un souvenir d'enfance sortait de sa bouche, roulait ses os gris sur la table, parmi les couverts. Nous nous agrippions alors à la nappe de coton, cherchions au fond de nos cœurs des prières que nous ne connaissions pas. Bois pourri, neige, cendre, les petits pains séchaient, la purée de pomme de terre fondait dans les flaques de bouillon. Les viandes fumaient.

Elle gardait ton repas au chaud, pour que tu ne te couches pas le ventre vide. Arrivant dans la nuit, tu t'assoyais devant le couvert mis pour toi, et tu mangeais. Du jambon. Des patates. Manquait le beurre, mais ce n'était pas la peine. Après, tu mettais l'eau à bouillir. À chaque gorgée de thé, la nuit s'approfondissait. Le chauffe-eau se mettait en marche. Le frigidaire aussi. C'est là que, aiguë, l'envie de réveiller *la petite* te prenait. Tu te précipitais à l'étage et, au seuil de sa chambre, étouffais ta joie. Tu l'emmenais par la main. Ses petits pas, dans l'escalier, faisaient tomber la nuit.

La cuisine baignait dans la lumière jaune du poêle : un monde secret logeant au creux d'un autre. Tu me donnais de la crème glacée qui mollissait longtemps dans une coupe en verre épais. Tu remettais l'eau à bouillir, fouillais dans les armoires, ouvrais les sacs de biscuits. Nos voix chuchotantes se chargeaient de miettes et restaient sur la nappe collante.

Dimanche après-midi dans la pièce pour jouer. On tourne pour faire gonfler nos robes, on lance des cris de joie qui percent le grondement sourd qui vient d'en bas. On sait que là-dedans il étouffe. Bientôt il va monter. Barbe rêche, baisers d'écorce, mots obscurs; on sait que cela viendra, on l'attend.

Noël. On sautille, on s'écrie et roule partout. Nos bouches s'arrondissent au-dessus de boîtes dorées, nos mains s'écrasent comme des fleurs sur les coussins. On boit de la liqueur avec une paille. Nos souliers luisent, nos souliers flottent au bout du divan.

J'ai poussé un paquet sur ses genoux. Ses mains sont apparues sur le papier brillant, comme de vieilles racines sorties dans la fougère. Il a souri, par-dessous sa moustache : une éclaircie dans les bois. Mars fondait dans sa bouche. J'ai entrevu les branches glacées, les ruisseaux, la terre, les ronces. *Merci fille* a traversé ses dents comme un lièvre.

Nos bottes noires s'avancent avec lenteur. Dans ma nuit les branches craquent, ça marche dans les feuilles mortes, il y a des souffles chauds, des piétinements, des sacres chuchotés au crépuscule; tu as la parole difficile, la douceur, la prière de l'animal. Dans ma nuit je nous encercle de chevreuils aux yeux qui brillent comme des diamants.

Jute et sarrasin. D'énormes sacs de farine s'entassaient dans la cave sur le ciment. Moi, je voyais des gilets de laine, des camisoles en nid-d'abeilles, des corps de grands-pères accroupis. Puis le rêve blanchissait, soufflait, le rêve écrivait, en lettres pâles et poudreuses, *Second Flour, Second Flour*, comme la promesse que tu t'envolerais.

3. Visions

Une cuisine éclairée au gaz. Un frigidaire à glace, avec une poignée
ronde. Les assiettes se cognent dans l'eau de vaisselle. La table
vient d'être débarrassée. Sur la nappe en vinyle, un jeu de cartes, un
cendrier, une bière.

Il paraît que vers cinq heures il rentrait des champs pour se changer, prendre son bain, à l'eau tiède. Puis que, en camisole, les cheveux humides et lissés vers l'arrière, avant de partir pour la ville il s'assoyait dans la cuisine, près de la fenêtre. Entre deux jobs il se reposait un peu, se laissait plaindre par sa femme, lui demandait une faveur : une sandwich au porc frais pour son lunch du lendemain. Il allumait la petite radio. Tandis que le soleil descendait, coulait sur le comptoir, il rêvait d'emmener sa famille en vacances à Wildwood, aux États-Unis.

Il n'est plus une photo, mais un mois d'août humide, un uniforme défraîchi. Il roule sur la 209, porte sur sa peau le soleil de Montréal, l'air chaud et sale des autobus. Il roule longtemps, les fenêtres ouvertes. Les odeurs de maïs mûr et de fumier pénètrent la suie de ses poumons; il chante avec la radio, *Ballad of a Teenage Queen*. Son cœur est large comme une guitare.

Jadis tu as dû parler espagnol, savoir danser, dormir dans des hamacs. Sur la photo jaunie tu es un père métis, moitié feu moitié bois, tu as vingt-cinq ans, les cheveux bouclés, les bras nus. Tu es tout ce que je veux savoir du Panamá. Chaque fois que je regarde cette photo, je m'étonne que tu n'aies aucune blessure, ne portes aucun bandage. Cela manque, il me semble. Il m'arrive aussi de confondre tes yeux avec ceux du Che.

J'essaie d'imaginer ton corps au Sud, ce que tu pouvais être là-bas.

Tu plies les genoux pour t'asseoir, à cheval, sur un banc de bois. Tes pantalons durcis par le sel et la boue se fendillent au-dessus des cuisses. Des deux mains, tu pousses une racine de manioc contre le billot qui tourne et des flocons de farine s'envolent. De la poussière, rien que de la poussière retombant sur tes épaules, tes bras. *Jesus Cristo*; des mots que tu échappes, qui se déposent tout alentour. La corde de la poulie menace de se rompre, et les rayons de la grosse roue projettent sur toi des ombres rapides. On dirait le défilement des arbres, une épaisseur de forêt sur ton corps d'homme désert.

Déjà, dans l'avant-midi, quand le soleil montait et que la terre lâchait sa poussière, il avait soif. Il entra dans la grange. À l'intérieur, protégé, recueilli, il goûtait sa moiteur, frissonnait, passait sa main derrière les planches et touchait la fraîcheur d'un flacon. La lumière filtrait par le toit ajouré, partageait l'espace en tranches paisibles et claires; la paille s'allumait. Lui, il choisissait un coin d'ombre pour s'allonger et attendre que la paix, revenue dans son corps, engourdisse ses jambes.

La maladie a frappé le troupeau. Les carcasses sèchent au soleil, et tu somnoles. Lentement, les fidèles de Santo Sebastian passent dans ton regard. Ils sont venus faire flotter leurs guenilles dans le vent de midi. Comme une fumée d'encens, leurs chants se répandent dans toute la pampa, leurs voix traînantes s'accrochent aux touffes d'herbe. Quand elles viennent frôler tes chevilles, tu te lèves. Le crâne vide, tu vas te mettre en marche à ton tour.

Accroupi, tu lâches par pincées la farine dans ta bouche. La poudre va sous ta langue, se mêle à ta salive et forme une pâte collante. Tu marmonnes quelque chose, tu veux fumer. C'est déjà le crépuscule. Tu te mets à croire au miracle. Tu le prononces, dans une bouffée, *miracle*, et la lumière et l'ombre, sur le mur de pierre, vacillent, palpitent, chaque fois que tu tires sur ta cigarette.

Trois heures du matin. L'autoroute est déserte. De temps en temps, la lumière blême des phares qui viennent en sens inverse passe sur son visage, éclaire la figurine dorée accrochée au rétroviseur : un joueur de hockey.

Épuisé, il s'arrêtera dans un restaurant bordé de camions. Sur la banquette près de la fenêtre, il écouterà le ressac de l'autoroute. Une grosse femme rousse lui fera des hot-dogs. Elle l'appellera *dear*, en déposant deux aspirines sur son napperon de papier.

Il l'aimera.

Je me ferais une chambre comme la sienne. Avec des draps humides, une lampe à l'huile, des cigarettes fraîchement roulées et un costume seconde main dans la penderie. Sur la table de chevet, des bonbons, une orange. Un téléviseur serait posé sur la commode, encombrant, allumé jour et nuit. Le volume à peine audible chuchoterait du gris, empoussièrerait les meubles, les murs. L'air serait âcre, l'air serait doux comme si la pièce avait été autrefois pleine de fleurs et de fumée. Je n'y ferais rien que l'aimer, tout le jour immobile, étendue ou assise, la gorge enflée par ses bouffées, brûlant dans sa soif.

Texas, 1979. Tu pompais du pétrole dans le désert, avais les yeux et la barbe très noirs.

Je vois les installations, les pipelines. Tu es monté dans un pylône. Tu te balances, suspendu par les mains. Des jeans, un torse nu et des aisselles creuses, comme le Christ. Le soleil se couche derrière. Une autre photo où tu t'enflammes.

Minas Gerais jusqu'au ciel. Les pierres brûlent. La terre gerce.
Et baise chaque jour les flancs, les genoux. Les vaches se
couchent sur leurs blessures, et les vachers près d'elles.

Un été éclatant, un jour de piscines et de pissenlits, il accepte de monter sur ta motocyclette. Il se cramponne derrière toi, vous sortez du village. Depuis deux jours il sait qu'il est malade, qu'il va mourir.

Vous descendez la grande côte. La route est neuve, l'asphalte étincelle. Dans les détonations du moteur, une joie sourde le déborde.

Le bétail dort dans la lumière. Il fait trop chaud, trop clair pour
fumer. De loin en loin on entend le chant pastoral. Cet après-
midi brûle doucement, rêve. Quelque chose bouge dans l'herbe.
Ses narines s'élargissent. Il se lève lentement, il s'avance.

Le soir est tombé comme une ample chemise sur sa nuque rougie. Dans la cuisine d'été, il profite de la fraîcheur du prélat, un bol de croustilles sur les genoux. Les papillons de nuit jaunissent dans le plafonnier, leurs ailes luisant comme des lamelles de beurre. La porte moustiquaire filtre le crépuscule. Il évite de bouger, pour mieux entendre la joie des grillons sous la véranda. Son pyjama embaume la pièce.

Chiffons. Lettres grises

La solitude que je redoutais avant de commencer cet essai se compare à un épais brouillard qui à présent s'estompe. Mais que de temps j'ai pris pour le traverser avec l'impression d'avoir été au bout de cette grisaille, comme si j'avais été enfermée dans le paysage sans pouvoir m'abstraire de ses gris.

Louise Warren, *Bleu de Delft*

INTRODUCTION

Dans la cave

Est-ce dire que l'atelier de l'artiste – tout à la fois lieu du travail et travail du lieu – doit être pensé comme un transport, une delocazione? La transformation d'un site environnant (son air, son brouillard, son atmosphère particulière) en paysage de la psyché, en caractère stylistique, en empreinte de l'intimité?

Georges Didi-Huberman¹

Claudio Parmiggiani est un artiste italien parfois associé au mouvement de l'*Arte povera*, qui a pris naissance en Italie à la fin des années 1960. L'*Arte povera*, l'art pauvre, c'était une démarche esthétique qui défiait l'industrie culturelle et la société de consommation en proposant des œuvres constituées de matériaux « pauvres », comme du sable, de la terre, du bois, du fer, de la corde, de la toile de jute, des chiffons, etc. Pour Parmiggiani, ç'a été la suie.

Les premières œuvres de la série *Delocazione* ont été produites en 1970. En déplaçant des meubles, des objets enfermés dans une pièce depuis plusieurs années, Parmiggiani découvre leur trace « laissée en négatif par la poussière² » et la saleté sur les murs. Il tentera par la suite d'imiter cette empreinte du temps en faisant brûler un pneu dans une pièce fermée, pour que la suie recouvre tout. L'artiste parle de cette technique comme une manière d'« étouffer la pièce ». Pourtant, quand je regarde les photos de ces premières œuvres, la pièce ne me

¹ *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 13.

² *Ibid.*, p. 18.

semble pas du tout étouffée. Au contraire, elle me paraît nue, vide, ne laissant voir que la trace d'une échelle et d'une commode sur un grand mur. Je ne sais pas pourquoi, mais j'aurais aimé retrouver le bric-à-brac initial à travers la suie, voir des superpositions d'empreintes, des murs recouverts sur toute leur longueur.

Peut-être plus que ses œuvres, c'est le souvenir de son premier atelier d'artiste qui m'a marquée, comme si j'étais moi-même ramenée quelque part, en un lieu étrangement familier, par cette image qu'il évoque, d'abord de manière floue : « [c'était] un désert de brouillard, un paysage très mélancolique, un lieu [...] qui est resté en moi très fort.³ » Parmiggiani parle, sans en être tout à fait certain encore, de cette région de la plaine du Pô qu'il habitait enfant. Il se souvient de « barques lentes et noires et d'hommes semblables à des ombres transportant du sable et des brumes.⁴ » C'était cela, son premier atelier. Ce paysage, en effet, présente déjà les qualités esthétiques de ses *Delocazione* : la grisaille, la monochromie des teintes d'argile, l'air brouillé ou enfumé, la spectralité des ombres, les matières résiduelles comme le limon et le sable, qui deviendront plus tard la suie, la cendre. C'est ce qui fait dire à Georges Didi-Huberman que, dans cette série, « l'enfance du lieu [est] à l'œuvre⁵ ».

Moi, je crois que mon premier atelier d'écrivain aura été, finalement, l'atelier de travail de mon père, dans la cave de notre maison. Lui n'a jamais dit ce mot, *atelier*. Ça lui aurait paru ridicule, trop sérieux. Ce n'était en fait qu'une pièce à débarras servant autant de remise que de chambre froide, où il s'était ménagé un espace pour travailler.

Chaque fois que j'essaie de raconter cela, la cave, je m'aperçois que ce lieu, tel qu'il s'est reformé, refondu en moi, est en fait la condensation de deux caves, de deux ateliers distincts dans la réalité : celui de mon père, effectivement, surtout réservé à la soudure, mais aussi celui de mon grand-père, entièrement consacré à

³ Claudio Parmiggiani, cité par Georges Didi-Huberman, p. 13.

⁴ *Id.*, p. 13.

⁵ Georges Didi-Huberman, p. 14.

la menuiserie. En moi, ces deux endroits ne font qu'un. La même pénombre, la même froideur humide, la même saleté d'ancre ou de caverne. Ainsi, dans ce qui est devenu ma cave, des éclats de feu jaillissent parmi les éclisses de bois, et la poussière de métal se mêle au bran de scie.

Au fil des ans, de plus en plus de choses se sont entassées dans cette pièce au sous-sol. J'ai toujours eu l'impression qu'elle abritait des souvenirs, des objets plus anciens que moi, que je ne verrais jamais. J'ai passé vingt ans dans cette maison, et cet endroit dans la cave est demeuré d'une certaine manière impénétrable. Il y avait là trop de choses empilées, trop de recoins sombres. Les armoires sous l'établi étaient trop profondes, trop obscures; on ne pourrait jamais savoir ce qu'elles renfermaient. J'aurais toujours trop peur d'aller voir ce qu'il y avait sous l'escalier.

Je me dis maintenant qu'écrire, pour moi, c'était peut-être ça, tout simplement : descendre dans la cave, entrer dans la chambre du père, essayer de retrouver une mémoire familiale étouffée, enterrée. J'y suis descendue. Assez longtemps pour manquer d'air, de mots, de voix. Comme eux : les hommes de la cave, les hommes qui ont la cave dans le ventre – sa pénombre, son bruit couvrant. C'est dans cette sorte d'étouffement dont la cave était pour moi l'image que j'ai entendu ma voix, ou plutôt *une* voix, celle qui voulait s'écrire. Comme si j'avais écrit à travers l'étouffement : non pas contre, mais avec.

Ce qui m'attirait d'abord dans cette pièce de la cave, je crois que c'était précisément son atmosphère écrasante, due évidemment à l'entassement de toutes ces vieilles choses, mais aussi à la présence de machines et à leur grondement sourd, leur vibration. Leur ronron épaississait le silence, j'en étais enveloppée. Tout cela faisait qu'on ne pouvait « que rester au sol », comme l'écrit Benoît Jutras, « dans l'autre de la matière, nappé par son ruminement⁶ ». Dans cet

⁶ « Home », mémoire de maîtrise en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 79.

univers, j'étais alourdie et ralentie. J'aimais sentir mon corps à l'étroit, empêtré. J'aimais me sentir écrasée par la cave, par sa brutalité. Je trouvais là la gravité physique dont j'avais besoin, me semble-t-il.

Pourtant je sentais bien que les lieux étaient habités par autre chose, que ces murs, que cet air étaient imprégnés de lassitude. Le délabrement de l'atelier était à l'image du corps harassé de mon père. Je m'y sentais comme au milieu de ruines. Tout, autour de moi, était travaillé, grugé par le temps. La mort avait trouvé passage dans notre cave, elle s'y était infiltrée, ça ne faisait aucun doute. J'ai toujours su que la mort viendrait de cette cave, qu'elle y *était*. Il fallait bien qu'elle y soit : partout ailleurs elle était niée, refoulée. Toujours su que c'était là qu'on allait, nous, quand on mourait. Que mes morts à moi s'y cachaient dans l'air chargé de particules, dans la densité des ombres.

La poussière se déposait sur les outils de mon père, les cernait de fatigue. Partout dans l'air, elle fragmentait le paysage, le désagrégeait. Elle me faisait voir la vie de cet homme se défaire lentement. Sa vieillesse, sa faiblesse *à lui*, c'est ce que je voyais dans cette poussière qui est devenue pour moi à la fois un objet de hantise et d'amour. L'écriture a peut-être commencé là, avec le désir de recueillir cette poussière comme ce qui me parlait de sa fragilité. Cette poussière, je l'ai aimée au point de la vouloir dans certains poèmes comme un dépôt d'amour, comme une matière d'abandon.

La cave était la seule pièce de la maison qui n'était pas finie. Le sol était en ciment et on voyait les poutres du plafond, la charpente en bois des murs; des bouts de laine isolante dépassaient ici et là. Infailliblement, ce sol, ces poutres et ces murs (ciment-bois-laine) ont formé dans mon esprit une sorte de paysage de la création : cet environnement était fait pour construire, et déconstruire. Cette pièce, parce qu'elle n'était pas finie, était ouverte, elle tolérait la création. Puis, parce qu'elle échappait aux assauts perpétuels de l'aspirateur, au souci du ménage, elle était épargnée par la rage de faire le vide, de faire le propre. En tant que pièce à

l'abandon, où s'entassaient les meubles inutiles et encombrants, le téléviseur brisé, les vieux vêtements, les bouteilles vides et les retailles de bois, la cave était un lieu où la vie abîmée, la vie fatiguée se déposait et se reposait. Et moi, j'avais envie de respirer cet air, j'avais envie de participer à cette tranquille décantation. C'est un lieu semblable que j'ai tenté d'habiter par l'écriture.

La cave a creusé en moi un espace pour l'amour de ce qui n'est pas beau, pas propre, pas digne. Cet espace a grandi dans l'écriture. J'ai voulu que mes poèmes, à l'instar de la cave, puissent abriter cette humilité, qu'ils soient assez ouverts, assez aimants pour l'accueillir.

En même temps qu'ils ont formé pour moi un paysage de la création, ces éléments sont aussi devenus, en quelque sorte, le visage de mon père. *Ciment froid humide – bois dur – laine filamenteuse déchirée*, ces matières se sont redispesées en moi, formant une sorte de bricolage affectif, un corps symbolique. C'est avec ces matières d'usure que j'ai approché son corps, sa vie, que mon amour pour lui s'est écrit. Le corps de mon père, dans l'écriture, c'est un corps difficile, qui souffre entre les mots, sans que je sache d'où ni pourquoi. Les matériaux de la cave donnent corps à sa souffrance invisible et intangible. Ils lui donnent le seul corps qu'il puisse prendre dans ma voix, mon regard : un corps de misère, travaillé par la mort.

Pronoms personnels

Il n'y a rien de plus faible, de plus dépossédé, de plus aléatoire et de plus dépourvu de prétention que je, qui ne sais même pas qui il est, et donc rien de plus responsable et de plus risqué. Exposé sans truchement ni bouclier, je est une aventure.

Jean-Pierre Issenhuth⁷

La première fois que j'ai lu un poème écrit à la deuxième personne du singulier, c'était dans *L'endroit où se trouve ton âme* de Carole David. Je me rappelle le saisissement éprouvé à la lecture, cette façon qu'avait le texte de vous toucher, de vous prendre avant même d'avoir commencé à dire des choses. J'avais traversé le recueil sans comprendre de quoi il s'agissait, mais avec la sensation d'avoir été enlevée, portée par une voix absolument singulière.

Avant, j'avais lu Marguerite Duras : *La maladie de la mort*, qui est écrit à la deuxième personne du pluriel et qui possède une force d'attraction, un magnétisme semblable. Mais le *vous*, plus solennel, n'a pas la fragilité de *tu*, sa nudité. Il ne permet pas non plus autant d'intimité que *tu*, qui par sa familiarité rapproche encore davantage le destinataire.

Avec Carole David j'ai eu envie, à mon tour, d'emprunter le chemin de la deuxième personne, envie de fuir par là, de « pénétrer dans une autre vie⁸ ». On

⁷ *Le cinquième monde*, Montréal, Fides, 2009, p. 37-38.

⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

écrit *tu* pour s'accompagner, pour ne plus être enfermé en soi-même, pour *être avec*.

Je ne savais pas bien, au début, qui était cette deuxième personne énigmatique et fascinante, ce *tu* qui m'emmenait toujours plus loin dans l'écriture. J'écrivais pour le découvrir, je me lançais à sa poursuite. Le pronom était comme un bâton, comme une boussole pour avancer dans la forêt : c'était devant, ça m'ouvrait le chemin, me transportait.

J'écris *tu* et j'ai la sensation de toucher l'autre, de l'amener plus près de moi. Dès qu'il est apparu dans mes poèmes, *tu* a inscrit une présence radicale, attentive, tendue vers l'autre. Il m'a donné la sensation, enfin, de créer quelque chose de vivant, de continuer la vie avec des phrases.

Tu réanime l'humanité de ma voix. *Tu* comme une note plus vibrante que les autres, la note qui engendre toute la composition. À chaque poème, *tu* renouvelle le contact physique et affectif, et ainsi la rencontre, l'aventure.

Tout ça pour t'approcher, t'entendre, te voir. Et pourtant c'est moi qu'il entendra, le lecteur. C'est ma voix, mon regard, mon toucher qui l'atteindront d'abord. Il n'y avait pas d'autre façon de l'entraîner dans mon amour. Plus je voulais me fondre en toi, plus je m'inscrivais. Car écrire à la deuxième personne relève du rêve autant que de l'écoute.

Disant *tu*, même doucement, en chuchotant, j'apparaissais comme une ombre près de ton corps, penchée sur toi. J'étais la phrase qui te rêvait. En n'étant nulle part, j'étais partout autour de toi. Avec cette sensation que ma présence invisible te soutenait, à la manière d'un champ magnétique. Si je m'effaçais, tu disparaissais avec moi. Il fallait qu'une voix – la mienne – te parle, sans quoi tu te dissipais, tu t'éloignais.

Puis j'ai écrit *je*, pour voir. Peut-être pour te dire « je suis là, tu vois bien ». Tu as entendu l'incertitude, la gaucherie de ce *je* et tu y as répondu. Devant ma peur, la tienne s'apaisait.

Ce *je* qui me semble si impuissant a lui aussi une force d'attraction, celle de l'amour. Dire *je* dans un poème aménagé pour toi comme une chambre t'illumine. Auprès de *je* tu brilles plus fort.

Je, c'était pour t'aimer de près. Ça n'a jamais été qu'un point de douleur dans le poème. Un trou noir : tout mon amour concentré.

Santé

Il y a dans la vie une sorte de gaucherie, de fragilité de santé, de constitution faible, de bégaiement vital. À travers chaque combinaison fragile, c'est une puissance de vie qui s'affirme.

Gilles Deleuze et Claire Parnet⁹

Durant l'écriture de ces premiers poèmes qui allaient vers toi, j'ai eu peur. Peur de t'abîmer. Parce que je savais que l'écriture, ça use, ça troue. J'entendais que la voix qui voulait te porter était fragile et j'avais peur de ce que tu allais devenir à son contact. Parce que chaque objet, chaque être qu'elle touchait devenait fragile aussi.

C'est bien ce qui s'est produit. L'écriture a fait sur toi son travail. Je t'écrivais des poèmes pour te donner de la vie, pour que tu n'en manques jamais, pour te mettre à l'abri, mais en même temps je t'ai mis en danger. J'ai voulu inscrire ta vie, écrire ton corps, mais c'est un corps vieillissant et faiblissant qui s'est écrit.

Je t'ai fabriqué une maladie : des textes qui ont pris l'eau, qui ont pris froid. Quelque chose qui ressemble aux *Gilets*¹⁰ de Betty Goodwin. C'est ma voix qui t'a tissé ce pauvre vêtement, mon souffle qui t'a traîné dans la vieillesse.

⁹ *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 11-12.

¹⁰ *Eaux-fortes*. Betty Goodwin, Gallery 1640, Montréal, du 14 au 28 mars 1970.

C'était la seule façon de te toucher, d'entrer en toi. Le corps malade, c'est le corps délié, dénoué, qui cesse de faire obstacle, de se durcir, enfin capable de recevoir l'amour. La maladie et la vieillesse, comme la fatigue, laissent entrer, laissent passer.

Je t'ai confié à l'écriture pour que tu sois moins lisse, pour déconstruire ton corps-machine. La voix du poème, en te portant atteinte, en te blessant doucement, te rend à la vie, au vivant, à l'humanité. Dans le corps frêle du poème, tu respirez mieux, tu vis mieux qu'ailleurs. C'est comme une santé de grand malade dont la vie brûle et brille plus fort à travers la maladie.

Ça fait longtemps que j'imagine ce moment où tu t'abandonnerais, où l'on pourrait t'approcher, t'aider, t'aimer. Longtemps j'ai pensé que vers la fin de ta vie, quand tu serais malade, peut-être, je pourrais te tenir la main, te faire manger. T'aider à mettre ta chemise. T'aimer dans les gestes d'hôpital. Jamais je n'aurais imaginé que ce serait par la voix que je t'approcherais.

L'amour dans la voix ouvre les corps, les défabrique. L'amour ne fait pas qu'enlacer ou envelopper. Aimer ouvre, aimer creuse.

Je le vois clairement dans cette image arrachée à la trame des autres souvenirs : tu marches dans le couloir de l'hôpital, tu apportes des fleurs à ta mère malade. Tu l'aimes. Quelque part plus loin que ton visage, tu es triste. Les marguerites dans ta main visiblement te blessent. Elles ouvrent dans ton corps d'ouvrier une plaie rose, mauve, blanche.



Betty Goodwin, *Chemise IV*, Eau-forte au vernis mou et eau-forte sur papier vélin, 96 x 71,8 cm, coll. Musée des beaux-arts du Canada, 1971. Source : <http://cybermuseum.gallery.ca>

X

Bottes, gants, chemises

C'est une histoire d'amour, encore, que je veux raconter : celle des *Gilets* de Betty Goodwin.¹¹ Ce sont des estampes réalisées à partir de vieux vêtements, certains ayant appartenu à son père. Des chemises, des vestes, des gants de travail, des casquettes. Elle raconte qu'elle les avait retrouvés au sous-sol de la manufacture où il travaillait, imprégnés d'humidité. Pour les graver, elle les a pressés entre deux planches de cuivre enduites de vernis mou. C'est comme ça qu'elle l'a aimé, son père. Mort pendant la Dépression, après le krach de 1929. À l'aimer de cette façon, je pense qu'elle l'a touché en son absence, qu'elle a franchi la limite qui sépare le monde des vivants et celui des morts.

Il était tailleur. Ses mains étaient habiles. Son corps bougeait entre les machines à coudre. Dans les mètres de tissu, il faisait des mouvements amples avec ses bras. Il parlait français avec un accent roumain.

Je rêve. Quand je regarde ces *Gilets* aux fibres ajourées, les espaces s'ouvrent les uns sur les autres. J'entre dans l'atelier de Betty Goodwin, envahi par les grosses presses et l'odeur forte du vernis. De là, je traverse dans l'atelier de couture de son père. Puis je bascule dans la cave, dans l'atelier de mon père à moi. C'est lui que je vois dans ces *Gilets*. Son fantôme. Son âme grise qui traîne au fond d'une cave. Les turbines, les convoyeurs, tout ce bruit a cessé. Reste sa chienne tassée dans un coin.

¹¹ Tels que reproduits dans Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-Arts du Canada et Les Éditions de l'Homme, 2002.

Cette gravure de Goodwin, *Chemise IV* (une sorte de camisole), est d'une intimité limite. Elle traîne dans ses plis, ses zones d'opacité, ce qui serait le corps intérieur de son père, son âme à lui. Parfois j'ai l'impression que Betty Goodwin a emprunté le souffle encrassé de Parmiggiani, semblable au « miasme épais et horrible¹² » de la toux des ouvriers. Ces *Gilets* sont faits de la même matière que leur voix et leurs mots à eux, hommes de la cave, hommes des usines. Leurs mots étouffés, assombris, qui n'ont jamais été faits d'air, mais de tout ce dont ils se salissent les mains. Des taches d'huile, des flaques de pétrole, des traînées de plomb. Dans ces *Gilets*, je le touche presque guenille, mon père.

Il s'agit donc de défroques et d'eau-forte (eau sombre, sale); il s'agit d'écrire et d'aimer avec ça. *Je t'aime, misère*, c'est ce que j'ai lu dans les plis de ces gilets gravés. C'est aussi ce que chacun de mes poèmes bredouille, entre les lignes, dans les plis, les creux de l'écriture.

¹² Georges Bataille, cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 25.

Maurice, premier essai

Je m'approche de ce qui me touche : des vies humaines taillées à même la fragilité. J'avance lentement vers elles, je voudrais les apprivoiser sans rien casser autour ni dedans. Je pèse mes mots, j'emprunte sa prudence au chasseur.

Annie Gaudreau¹³

Pas de voix distincte. Le bruit des conversations qui se mêlent dans le salon bondé. De la musique, venant de la pièce du fond. Du country.

Je vois d'abord deux mains fermées sur un verre, de gros poignets serrés dans des manchettes blanches. Ils apparaissent à travers la fumée des cigarettes, à travers les robes qui dansent. Ils sont le cœur de cette scène.

Quelle était l'occasion? Quel anniversaire, quelles fiançailles? Des boîtes, des assiettes de carton s'entassaient sur les tables. Du papier de soie chiffonné sur les divans, des bas de nylon, des cravates. Je reconnais l'espace qu'il me faut : défraîchi, encombré, enfumé. Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai besoin de cette atmosphère pour m'approcher de lui. Comme si à travers ces qualités particulières il devenait poreux.

¹³ « 24 poses. Portraits de mémoire », mémoire de maîtrise en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 7.

Il s'assoit, et son pantalon qui remonte découvre ses jambes. Cela me blesse parce que ça le rend ridicule, mais cela s'écrira quand même.

Quand il bouge il écrit. Oh! pas grand-chose. Parfois il s'efforce, il inspire, lève le menton, les sourcils, fait plisser son front et prend un air fier. La plupart du temps, il baisse la tête et regarde au fond de son verre. Il passe la main sur son visage épuisé. Ses paupières qui se tendent demandent pardon. Ses gestes sont pour moi. Ils appellent un regard, demandent à être soutenus. Ses gestes me sont confiés. Je suis autour d'eux, invisible. Je les protège.

C'est mon cinéma. Muet. Mon écriture cinétique. Je fais bouger, au ralenti, les hommes qui ne parlent pas. Alors je les entends.

Maurice, deuxième essai

Parfois je voudrais m'éveiller déjà fourbue, avec la sonnerie agressive d'un réveille-matin en métal; ouvrir un œil péniblement, m'asseoir au bord du lit et sentir les ressorts du matelas s'enfoncer sous le poids de ma charpente; me pencher avec effort pour ramasser mes chaussettes. Me lever en m'appuyant des deux mains sur mes genoux. Marcher comme lui, entrer dans la journée avec ses pieds qui craquent, son regard fatigué.

C'est là que j'écris. Quand une telle présence massive et silencieuse me manque. On écrit avec son corps, mais aussi avec le corps *qu'on n'a pas eu*, le corps qui nous a fait défaut : le corps de l'autre. Pour moi, ça aura été le corps masculin, le corps vieillissant. Ma seule raison d'écrire, en ce moment, c'est d'aller vers ça. Cet Autre qui me semble loin. J'écris pour l'atteindre. C'est tout.

Maurice, c'est sans doute le premier corps qui m'a manqué. C'était le père de ma mère, et il est mort avant ma naissance. Mais dans sa voix à elle qui racontait ses souvenirs, il prenait vie, il prenait forme. L'amour qu'elle avait pour lui produisait de la vie, de la chair, du rythme. Elle me racontait surtout ses fatigues, toutes ses fatigues. Celle du travail sur la ferme. Celle de la ville, des autobus qu'il conduisait. Celle de l'alcool, aussi. Toutes, je les aimais. Je crois qu'il était déjà cela pour elle aussi, pour elle d'abord : un corps de fatigue, lumineux, éclairé par la lumière de sa fatigue. J'en suis venue à l'aimer du même amour qu'elle. De sorte qu'il a fini par me manquer, à moi qui ne l'ai pas connu.

Sa présence, son corps ont fini par me manquer tout en devenant de plus en plus concrets, tangibles. À force d'écouter ma mère parler de lui, Maurice est devenu pour moi un corps brûlant. Je voulais le toucher.

J'ai cherché ce qu'il fallait pour l'approcher. Le ton juste, les bons mots, ceux qui lui ressemblaient. *Frigidaire à glace. Cuisine d'été.* J'ai allumé une radio, ajusté le volume. Posé sur la nappe un cendrier, une bière. Et il est venu. Soudainement, je sentais sa présence. Il était là, dans l'agencement de ces choses, dans l'énergie qu'elles dégagent au contact les unes des autres. Ça, c'est le miracle du poème, cette propriété qu'il a de faire chair, de faire corps dans toute matière. Écrire un poème, pour moi, c'est aménager un espace pour aimer : une sorte de scène, une clairière. Dans cet espace, que je préfère étroit (huit ou dix lignes) pour que nous soyons proches, je mets en relation des objets, je les place soigneusement les uns aux côtés des autres. Ainsi, j'aurai été avec lui le temps du poème. Avec lui dans la lumière de son amour à elle, ma mère. Son amour ouvert, partagé.

Il était beau mon père, hein? C'est ce qu'elle disait, d'une voix humide, quand on regardait des photos de lui. C'est aussi avec sa voix à elle que je l'ai écrit.

Ces images créées autour de lui, je crois que je voulais les lui donner. C'est en partie pour ça que je les ai écrites. Lui redonner ce soir de juin dans la cuisine d'été, cet homme en pyjama, le souffle léger, pieds nus sur le prélat. Ce crépuscule heureux qui n'a jamais eu lieu.

J'ai voulu lui redonner jusqu'à ses propres souvenirs, les lui donner *vivants*. Ces nuits trempées dans la lumière jaune, protégées; ce regard ralenti, ramolli, qui lui devait la peau, le cœur : les lui donner comme autrefois je les avais reçus.

Tu m'aimes-tu

Quand j'écoute Élisapie Isaac, je voudrais être chanteuse, je ne comprends plus ce que je fais à écrire des poèmes que personne ne lit, que personne n'entend. Je voudrais avoir la force de porter physiquement mon amour, de le donner en direct comme elle le fait : le livrer vivant. Je souffre de n'avoir pas de voix, de ne pas savoir chanter, comme d'un véritable handicap.

Surtout dans sa chanson en français, la seule de l'album, « Moi, Elsie¹⁴ ». Le reste du disque, elle le chante en anglais et en inuktitut, et l'exotisme m'a sans doute empêchée d'entendre la singularité de sa voix. Mais en passant au français, on dirait que la chanteuse, qui ne maîtrise pas bien la langue, prend les mots par leur corps, leur chair; on dirait que pour être sûre de ne pas les laisser échapper, elle les retient auprès d'elle. Chaque mot garde son empreinte, sa chaleur; dans sa voix, chaque mot touche le corps.

Pour tout dire, je ne voulais pas écrire ce texte à propos d'Élisapie Isaac. Je voulais rester dans la chanson. Ne pas quitter cette voix qui fait battre le sang, qui réchauffe la vie. Mais écrire, il faudrait bien que je l'accepte enfin, c'est s'éloigner de son objet.

La dernière fois que j'ai éprouvé ce sentiment, c'était en écoutant Chloé Sainte-Marie, « Growing Despair ». On dirait qu'il y a des chansons qui nous

¹⁴ Élisapie Isaac, « Moi, Elsie », *There Will Be Stars*, Avalanche Productions, Pheromone Recordings, 2009.

pénètrent non par l'oreille, mais par notre voix; des chanteurs que nous écoutons avec notre propre voix. Nous les recevons comme quelque chose d'inouï, de jamais entendu, mais que nous reconnaissons cependant de toute notre chair.

Maintenant, je m'en rends compte : j'ai écrit mes poèmes dans la nostalgie, le chagrin qu'ils ne puissent pas faire ce que la chanson fait.

« Moi, Elsie », c'est une chanson populaire, une chanson d'amour. Qui raconte une histoire, avec des mots simples, vrais, quelques images, et des rimes.

Une fille qui parle. Depuis le Nord, les réserves, les baraques. À un gars d'ici, un Blanc. Son contrat se termine, il repart à la fin du mois. Elle lui parle « une flèche plantée dans le cou ». « Moi, Elsie », c'est une fille qui parle du Nord en rêvant de Montréal, une fille qui parle aux hommes des hommes, une fille qui parle femme en rêvant d'un homme. Une voix de femme. Je dis cela sans savoir ce que c'est ni si ça existe vraiment. Peut-être que ça ne se révèle qu'au contact de l'autre, peut-être que ça apparaît quand une femme n'a que sa voix pour atteindre un homme. Peut-être que ça n'existe brièvement que dans l'adresse, dans la tension et le désir. J'étais loin d'y penser quand je me suis mise à écrire. Mais, sans que je m'en rende compte, j'ai entendu cette tonalité chez des chanteuses comme Élisapie Isaac et, en les écoutant, je me suis senti la permission d'écrire depuis ce lieu-là.

Je n'ai jamais entendu de chanson qui commençait par dire *moi*, sur un ton très bas, comme en dernier recours, n'ayant rien trouvé de mieux pour débiter. Aucune chanson qui donne *moi* d'emblée, qui parte de ce tremblement, de cette défaillance, qui lâche *moi* dans le vide d'une chanson encore inexistante. Ça ne change rien qu'elle soit déjà écrite. Quand Élisapie Isaac commence à la chanter, c'est toujours dans le vide, sa voix avance aveugle. Elle dit *moi* sans jeu d'interprétation, sans essayer de remplir le mot. *Moi* sans ancrage, flottant, dérivant. Avec l'espoir de rencontrer quelqu'un, quelque chose, un autre, un *toi*.

J'apprends que c'est Richard Desjardins qui a écrit « Moi, Elsie ». Qu'il l'a écrite pour elle, Élisapie. Qu'en écoutant l'une, j'écoute aussi l'autre, que je le reçois par elle, à travers elle. Bien sûr, une voix ne vient jamais seule. Une voix écoute et répond à une autre voix. Bien sûr. Pourquoi est-ce que ça me bouleverse tellement?

Parce que je suis jalouse. Comme toutes « ces filles dans les baraques qui rêvent d'être seules avec [lui] », je suis jalouse. J'aurais tellement aimé qu'on me confie une chose comme celle-là. J'aurais tellement aimé porter les mots d'un homme comme ça. Respirer dans son souffle, porter sa voix au fond de la mienne.

Silence

Le degré d'engagement qu'un poète révèle dans un texte passe dans cet équilibre : voix, silence. Qu'y a-t-il dans cet amalgame ? Le juste ton, le point de vérité, l'élan ou la chute.

Louise Warren¹⁵

Le silence, ce n'est pas rien. Le silence, je crois que c'est toujours le silence de quelqu'un en particulier. En vous mettant à son écoute, vous entendez que le silence de quelqu'un est aussi distinctif, aussi personnel que sa voix. Son silence a des qualités, des propriétés. Il a un rythme, une profondeur, une humeur. C'est un microclimat, un lieu intime. Vous êtes déjà très avancé dans l'écriture quand vous vous sentez dans le silence de quelqu'un, de cette personne vers qui vous écrivez.

Le silence de mon grand-père Théo, c'est un silence ancien. Vieilli dans la poussière et la moisissure, à l'abri de la lumière. Un silence épais, profond, stable. À bien y penser, son silence était comme sa voix, elle aussi densifiée par l'ombre et l'humidité. J'imagine qu'il en est toujours ainsi. La voix, le silence : une sorte de nuage, d'empreinte atmosphérique qui accompagne la personne.

Dans l'écriture, je n'ai pas pu faire entendre son silence à lui. Trop lointain, trop étranger. Mais j'en ai eu la sensation, le poids, je l'ai senti peser sur mes phrases. Le poème devait vivre dans la physique de ce silence, dont je n'ai pu donner que des images, comme si je ne pouvais qu'en être le témoin.

¹⁵ *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Montréal, Trait d'Union, 2001, p. 58.

Plus proche de moi, le silence de mon père. Une maladie et une grâce. Le calme, la douceur des ouvriers. Neige et miasme. Son silence brûle comme un gaz dans la nuit de ses poumons. Ça le consume et en même temps l'éclaire par en-dedans. On le voit sur ses photos.

Son silence, je le porte maintenant. Le garde en moi, le protège comme un trésor. Mais aussi, je le mène au-dehors, je tente de lui donner sa mesure. Je le laisse infiltrer ma voix. J'apprends à écrire avec son empêchement, son étouffement, je compose avec. Son silence est devenu une pudeur : c'est à travers lui que se fabrique l'intimité du poème. Il rend la voix basse, sobre.

J'ai dû veiller à ne pas détruire par l'écriture son silence. Il me fallait trouver des mots, des phrases qu'il tolérerait. Une langue assez modeste pour ne pas vouloir se faire entendre au premier plan comme langage poétique. Une langue discrète, presque transparente, silencieuse comme une photo. La photo peut faire cela : restituer le silence autour de la personne, montrer la personne aux prises avec son silence.

Il y a une image de Maurice comme ça. Une photo carrée au rebord dentelé, sans couleur. C'est la plus pâle de l'album. Il est au bout de la table, un peu penché vers l'avant. Il regarde l'objectif. Ses cheveux sont fins, clairsemés. Il porte sa chemise de travail. *Il lui reste une demi-heure, après il part pour le quart de nuit* : la même pensée me revient chaque fois que je regarde cette photo. Au fond je n'en sais rien, peut-être qu'il arrive. Mais ce n'est pas possible. *Reste une demi-heure*, ça se répète partout. La cuisine rangée, l'éclairage de la lampe, les rideaux tirés. Tout se tait dans cette image. Et l'emporte dans le silence. *Personne n'a jamais pris cette photo*, me dis-je parfois. Il y est si profondément seul que personne ne pouvait être de l'autre côté de la table en train de le photographier. Il est trop loin, trop creux dans son silence et sa solitude. Trop tard pour essayer de le retenir, de le ramener. Il s'en va, *là*, dans la photo. Il part déjà, lui, seul, le premier. En silence.

C'est en feuilletant les albums de famille que j'ai été happée par le silence des hommes. Les hommes n'apparaissent pas de la même façon que leurs femmes ou leurs sœurs sur les photos. Ils en dévoilent plus, comme s'ils ne savaient pas se cacher derrière une expression ou un regard emprunté. Ceux qui ne sont pas dans la parole, on dirait que la photo les atteint mieux. Mon père est le plus démuni, le plus désarmé de tous. Le plus inquiet de ce qu'il laisse échapper. Le plus nu et pourtant le plus énigmatique. À force de regarder et de ne rien voir derrière, à force de voir se répéter ses yeux fixes, son regard barré, à force, cela m'est apparu : j'ai vu qu'on avait photographié un animal, de trop proche. Quelquefois dans l'écriture, c'est ainsi qu'il m'apparaît, comme un animal lumineux.

Étrange comme l'écriture révèle et découvre sensiblement les mêmes choses que la photo. Mais l'écriture, elle, court le risque d'injecter trop de sens, d'interpréter, d'expliquer. C'est pourquoi il me faut passer par la photographie, par son ignorance et son silence. Quand je regarde certaines photos de mon père, je me dis parfois que c'est inutile, tous ces poèmes. Que la photo a déjà tout fait, tout dit de lui, en ne disant rien. En révélant – en révélant seulement, jamais en l'expliquant – sa douleur, sa peur, son amour retenus, noyés derrière ses yeux, sa bouche. Ces lèvres entrouvertes qui essaient de sourire mais qui n'y parviennent pas et qui défont le visage dans l'hébétude, la photo les produit, les découvre avec la même clarté que celle des poèmes réussis.

La photo la plus discrète, la plus silencieuse de mon père, celle qui témoigne le mieux de son silence à lui, de sa présence fantomatique, c'est celle que j'ai prise du silo numéro cinq dans le Vieux Port de Montréal, vers seize heures, un jour de novembre. Tout s'est effacé autour, tout le bruit. Je n'ai plus vu que le gris, le délabrement, le recueillement. Il était devant moi, immense et fatigué. Sans défense. Pour la première fois, j'ai entendu son silence comme une prière.

Il neigeait.

Lazy days

J'écris toujours au stylo bleu dans mes cahiers, mais votre chanson, Chloé Sainte-Marie, je l'ai transcrite à la mine.¹⁶ À cause de ce jour pâle qui grandit dedans, et que le trait de plomb argenté laisse passer. Pourtant, ce que j'aurais voulu écrire, c'est le poème de votre chant, de même qu'on dit « le film de ce livre-là ». Chaque ligne aurait été infusée de cette lumière frêle.

Votre voix est entrée dans ma chambre en même temps que la lumière de quatre heures. En fait, la lumière était déjà là, mais ce n'est qu'à travers votre voix que j'ai pu la voir. J'étais à ma table d'écriture depuis midi, acharnée et obstinée, quand à la radio vous avez exhalé deux mots, *lazy days*, comme si vous n'aviez fait qu'ouvrir la bouche. *Lazy days*, en suspension au-dessus de mes cahiers, comme de la poussière dans l'air. *Lazy days. Eyes awake. Looking nowhere. Nothing to do.* J'ai respiré ce gris, cette poussière, et ma journée s'est adoucie.

Parfois je mets votre disque et j'entame ma journée. Je range les choses, rince la vaisselle dans l'évier. Je me retrouve souvent immobile, à écouter. Je ne bouge pas : j'attends le prochain couplet, la prochaine phrase qui se déploiera dans la pièce et l'habitera toute la journée. Elle sera dans mes gestes, dans mon regard pour les heures à venir. Je ne peux pas la manquer, j'en ai besoin pour traverser la journée avec calme, pour lire et écrire en m'oubliant. J'attends que

¹⁶ Chloé Sainte-Marie, « Growing Despair », *Je marche à toi*, Octant Musique Inc., 2002.

laaay tombe et descende dans mon corps. La gorge nue dans l'air de la chanson, je reçois un mot, une syllabe, un son.

Votre voix filtre la lumière, la penche. Nous touche par cette inclinaison, nous rend lumineux et fragiles. Quand elle m'atteint, je pense aux maisons sombres, aux tasses de café qu'on quitte le matin et qu'on retrouve au même endroit le soir.

Certains jours votre voix me quitte. Je ne suis plus touchée. Je ne suis plus atteinte. Je reste longtemps sans faire jouer votre chanson parce que j'en suis indigne. J'aimerais être au milieu de *lazy day*, de *rainy day*. N'être capable que d'un souffle, d'une prière ou d'un appel téléphonique. Je voudrais ne penser à rien en décrochant l'appareil, écouter la tonalité tout au long du couloir en me déplaçant vers le salon. Je voudrais appeler quelqu'un pour prendre de ses nouvelles en faisant semblant de rien, en plein après-midi. Parler d'une voix ensoleillée, rien que pour cette oreille, dire *comme ça tu vas bien? quelle belle nouvelle! je suis si heureuse*, avec de vrais rayons dans la voix.

Je voudrais être dans un amour total, horizontal, *miles away, laying in bed, being in love, eating no more, sleeping on the floor. In the sun, in the dark.*

Je voudrais être *waiting for you, hoping for you. Watching the hours go by.*

Je voudrais être ce vieil homme malade au creux de votre voix d'enfant.

Insomnie

La tristesse devrait être considérée comme un don, car un état fondé et construit pour autrui, qui permet l'expression d'un langage et rejoint des seuils de profondeur insoupçonnés traduisant d'autres mouvements, comme la compassion et l'empathie, ne peut nous rendre que plus humains. Être triste accentue notre seuil de conscience. En portant le chagrin dans ses voiles et ses brumes, la mélancolie dépose un peu plus d'humanité sur le visage du monde.

Louise Warren¹⁷

J'erre dans l'appartement. J'ouvre, je ferme les portes. M'approche des fenêtres, m'éloigne. Je crois que j'ai faim, mais je bois un verre d'eau et ça passe. J'allume le téléviseur. Je choisis une fréquence embrouillée, un poste anglophone, et je change de pièce. Les vibrations statiques, comme un essaim d'âmes, me suivent dans le couloir.

Dans le bureau, l'ordinateur se met en veille. Il y a des soirs où je me précipite quand je vois l'écran devenir noir. Je tapote le clavier pour dire *je suis là, je travaille...* Pas ce soir. La petite lumière verte s'allume, s'éteint, par intermittence.

Je choisis un disque, Cat Power. Sa voix de brume s'infiltré. Elle s'appelle en réalité Chan Marshall, ce qui va mieux avec la grisaille de sa voix. Puis je mets

¹⁷ *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Montréal, Trait d'Union, 2001, p.70.

en marche la laveuse. Quand je ne m'endors pas, je fais la lessive. Il y a trois compartiments pour les différents liquides. Le détergent est du même bleu que les réverbérations de la télé. L'assouplissant, épais, crémeux, est vert pastel. Juste à côté, claire et limpide, l'eau de javel. Je pousse le tiroir délicatement et la cuve se remplit.

Je regarde le linge tourbillonner par le hublot. Les couleurs se délavent un peu. L'eau se brouille. Autour de moi tout devient flou. J'habite une aquarelle. Il n'y a rien à faire, je prends l'eau. L'usine Five Roses, et le pont, et le fleuve qui coule gris derrière apparaissent en transparence sur les murs de l'appartement. Le canal Lachine, le silo numéro cinq.

Les murs sont tellement froids. J'écoute le bruit de l'eau qui brasse, du linge qui nage. Dans la fenêtre de la cuisine, l'immeuble en face est un paquebot échoué. L'ampoule au-dessus de la porte du voisin, une sorte de phare.

Il pleut sur la neige, et l'escalier dégoutte. Les vapeurs tièdes de la lessive, soufflées par la sècheuse, voyagent dehors en bouquets blanchâtres, longeant le mur de briques.

Depuis longtemps dans la radio, plus de notes, plus de musique. La voix de Chan Marshall voile entièrement le piano. Sans mots, sans paroles. Juste un brouillard de plus en plus dense, un souffle marin. Jamais l'haleine de mon père n'a été si près de mon visage.

Voix d'hommes

Chambre en forêt

Ronflement léger. Une toux disperse la nuit. Dans le faisceau d'une lampe de poche, *quatre heures cinquante-quatre*. Le bruit du gaz qui s'enflamme dans le fanal. Au bord de l'aube, quelqu'un souffle dans ses couvertures humides : *tabarnak*.

J'ai mal à cette respiration, à cette voix.

C'est le début du film. Le documentaire commence comme ça, dans la pénombre. Les bruits et les voix, toujours anonymes, semblent habiter seuls l'obscurité. Le son est capté de près. J'imagine l'enregistreuse sur le lit. Je ferme les yeux. La chambre n'est pas dans les images. La chambre tient dans la trame sonore, dans l'intimité troublante des sons. Est-ce la forêt tout autour, encore invisible à travers les carreaux sales de la fenêtre, qui leur donne cette résonance si intime?

Ces bruits me font entrer là où j'ai toujours voulu aller, à l'intérieur du camp de chasse. Du camp maintenant trop petit, trop plein de leur sommeil, de leurs corps et de leurs haleines. Il faut que je sorte.

Tabarnak, enveloppé d'ombre, humide. Un vêtement moite qui se dépose sur mes épaules.

Monsieur Pékan

C'est lui qui est le plus âgé. Comme toutes les vieilles personnes, il ne peut plus chuchoter, sa voix n'a plus assez de souplesse. Dans les bois, pour ne pas faire fuir les animaux, il essaie de parler tout bas et s'étouffe. Sa voix ne tient plus dans sa gorge.

Il dit qu'il préfère la trappe à la chasse. Il le dit en ouvrant de grands yeux humides sur la journaliste. Il espère qu'elle comprendra, qu'elle ne lui demandera pas de dire pourquoi. Il laisse son regard couler au fond de la caméra. Autant se noyer qu'essayer de dire un mot de plus.

Ses mains pâles détachent du piège un écureuil mort. Dans leur vieillesse, ses doigts bougent avec lenteur. Après, il remet en place le mécanisme.

Il prend soin de ce qui meurt, de ce qui va mourir.

Grisaille

Une voix dans le talkie-walkie. Grésillements, chuintements. Du vent sur les ondes. L'autre écoute cette grisaille. Il approche la radio de son visage, de sa bouche, de sa barbe. Du gris autour des mots. Embroussaillement, voilement.

Tex

Il a dormi dans sa cache. Quand il se lève, on voit ses jambes nues dans l'automne. Deux bouleaux frêles.

Il ne fait pas encore jour. Il allume une bougie.

Avant de s'habiller, il déplie la grande mappe de papier, va s'asseoir sur son lit. Les boucles grises de ses cheveux frôlent la bâche au plafond. La mappe étendue sur les cuisses, il met ses lunettes. Il va lire le territoire pour elle, la journaliste. Elle l'écoute. *Des spots de foin de castors. Des swumps d'épinettes noires. Des trails d'ornials battues ça d'épais dans neige l'hiver.*

Il parle dans l'alcôve, la bâche de coton sur sa voix comme une couverture. Les mots restent dans le tissu. Sa voix plisse, se couche sur la mappe. Elle veut toucher les lacs, les feuilles pourries, la boue, les empreintes fraîches.

Nous autres on est jusse ici. Vois-tu? là, c'est écrit « campe ».

Il a prononcé le *p* par erreur, par miracle. *Campe*. Le mot se gonfle, s'alourdit, puis s'affaisse. Comme la bâche.

Frérot

Le pick-up roule dans le gravier. Des troncs d'arbres et des troncs d'arbres. Un bout de cigarette qui brûle encore s'envole par la fenêtre.

Le soleil lui fait plisser les yeux. Il parle dans le bruit du moteur, une bière serrée entre ses cuisses. *Avant le monde icitte c'tait pauvre en crisse.* La journaliste ne dit rien. Il lui parle de son père mort. *Disait qui s'ôtait les fils d'araignée dans gorge. Ça allait mieux pour caller, qu'y disait.*

Ils sont arrivés chez lui. Il voulait lui montrer le pin desséché dans sa cour. *Quinze-vingt livres de plomb dans l' tronc.*

Crépuscule

À la brunante. Les feuilles au sol prennent la couleur de la cendre. La première neige tombe. Ils chassent encore, appuyés sur la glacière rouge et blanc. Les doigts gèlent sur les fusils. L'animal apparaîtra sans se détacher du crépuscule. Seules leurs voix chuchotantes parviendront jusqu'à lui, à travers la brume, entre les arbres : *tabarnak de calice, bâtard d'ostie, maudit crisse, maudit sacrement*. En voix off. Une prière insupportable.

Écoute

*Nous devons écouter toutes paroles fantomatiques
qui se présentent telle l'aura de la blessure, dans
sa présence la plus lointaine, cet ailleurs sans nom
qui, dans le livre, est recueilli, accueilli.*

Louise Warren¹⁸

En « transcrivant » ces quelques scènes du documentaire d'André-Line Beauparlant, je me sens un peu comme une interprète qui a la responsabilité de porter dans sa voix et dans son corps l'œuvre d'un autre, comme si je voulais refaire les gestes des personnages, habiter leurs mots et, surtout, éprouver de l'intérieur la texture de leurs voix. Car l'écriture intensifie l'écoute.

J'ai parlé, non sans difficulté, du silence des hommes. Cependant leur voix est un territoire encore plus escarpé. Je savais que le temps viendrait d'y réfléchir, je savais qu'une voix, au moins une, se ferait entendre. Puis un soir, à Télé-Québec, on a présenté *Panache*¹⁹, un film qui fait le portrait de six chasseurs. Des images et des sons crus, des corps et des voix terriblement vrais. J'ai baissé le volume pour que ça ne se répande pas dans la maison, pour que les autres n'entendent pas. C'était trop sauvage, trop intime. Je voulais protéger ces voix nues, ces voix blessées que la cinéaste avait recueillies.

¹⁸ *Objets du monde. Archives du vivant*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 123.

¹⁹ André-Line Beauparlant, *Panache*, DVD, couleur, 90 min., Montréal, Coop Vidéo de Montréal, 2006.

C'était également un geste de pudeur, pour me protéger moi-même, car ces voix me blessaient aussi. Elles me parlaient depuis un monde qui n'est pas le mien, mais auquel je me sentais liée. Les voix de Minisse et de Frérot réveillaient du froid, du noir. Elles venaient des caisses de bières, du fond sale de la glacière, mais je les attendais depuis longtemps, comme s'il y avait toujours eu en moi une cache prête à les abriter.

On entend rarement ça, des voix qui laissent filtrer la peur, la honte. Mais ces hommes-là n'ont pas de mots derrière lesquels se cacher. Leur langue ne peut pas faire écran. Heureusement, le film, mû par une tension entre dénuement et voilement, se charge d'envelopper un peu leur voix : les bâches, le vent, la pénombre et la neige tombante sont autant de couvertures déposées sur elle.

Chaque fois qu'un des chasseurs jure, j'ai l'impression que l'image du film brûle, que quelque chose se déchire dans la trame. Et je crois que ces déchirures sont essentielles à l'œuvre. Les jurons, les anglicismes, les fautes font dans le discours des trous par où la voix s'échappe. Des blessures qu'André-Line Beauparlant matérialise dans l'image : un mégot de cigarette sur la première neige; une cannette écrasée sur l'asphalte; une perdrix morte sur le comptoir de la cuisine. Ça accroche, ça troue, ça ouvre.

Plus le documentaire avance, plus les hommes parlent et plus ils cernent leurs blessures, sans toutefois jamais les nommer. Ils s'en approchent, sur des pentes toujours plus abruptes. Leurs voix vont vers des lieux où ils se reconnaissent. Elles s'enroulent autour d'un tronc d'arbre qui pourrit. Flottent au-dessus des marécages. Bordent l'animal qui gît. C'est avec ces voix trouées que j'écris.

Je les recueille comme des objets fragiles. Je les couvre, les tasse au fond de mon ventre. Je ne tente pas de les écrire; je sais que ces voix-là n'appartiennent pas à l'écrit. C'est une autre voix qui va s'écrire, celle qui les a entendues et qui a

pas à l'écrit. C'est une autre voix qui va s'écrire, celle qui les a entendues et qui a été touchée par elles. Cette voix née de l'écoute veut tenter de leur répondre, d'une certaine manière; se frotter à leur authenticité, essayer de les rejoindre dans leur dénuement.

Cela me fait penser à Jack Kerouac, à son entrevue de 1967 avec Fernand Seguin.²⁰ Les spectateurs venus assister à l'enregistrement étaient mal à l'aise parce que le français de Kerouac était boiteux. Ils entendaient un écrivain parler une langue pauvre, une langue sale. Ils ricanaient pour chasser la peur. Parce qu'en effet ils avaient peur. Ils s'apercevaient bien que quelque chose était malade dans cette voix creusée, usée par l'Amérique, et ils s'en sentaient menacés, si bien que le journaliste tentait de rescaper cette parole par des reformulations laborieuses.

C'était deux ans avant sa mort; on pouvait l'entendre se défaire lentement, dans sa voix d'alcoolique, sa voix de francophone perdu, éraillée, déraillée, *on the road, off the road*.

²⁰ Disponible en ligne : http://archives.radio-canada.ca/grandes_entrevues/

Chasse

Ce qui me touche dans *Panache*, c'est aussi la rencontre qu'il provoque, qu'il fait advenir entre ces hommes et cette femme. Une vraie rencontre, au sens de Deleuze, « où chacun pousse l'autre, l'entraîne dans sa ligne de fuite, dans une déterritorialisation conjuguée.²¹ »

Je me suis longtemps demandé pourquoi ces six hommes avaient accepté de prendre part au film. Eux qui n'aiment pas parler et qui sont mal à l'aise devant la caméra, pourquoi se sont-ils prêtés au jeu?

Je pense maintenant qu'ils l'ont fait pour elle, la réalisatrice. Parce que c'était elle et qu'elle était celle qu'ils attendaient. Elle leur ouvrait une brèche, un autre sentier. Une « ligne de fuite ». Ils *voulaient* qu'elle les emmène ailleurs, avec sa féminité, et qu'elle les accompagne. Ils souhaitaient sortir du bois, sortir du camp; elle voulait y entrer. Ils se sont croisés.

C'est pour cette raison qu'ils ont plongé. On les voit souvent démunis, pris au dépourvu. Mais ils sentent sa présence autour d'eux, ils savent qu'elle ne les laissera pas tomber. Quelque chose est en train de se passer, ils le sentent, ils vont quelque part. Peut-être aimeraient-ils, en définitive, être délivrés, déliés par la parole; s'échapper de leur corps par leur voix. Mais ils n'en sont pas capables. Alors ils s'abandonnent à l'image, au film. Abandonnent leur surplus de poids, leurs cuisses maigres. Leurs mauvaises dents. Leurs yeux cernés. Ils les confient. À elle, à moi, à

²¹ *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 56.

vous. Ils trouvent le moyen de s'en sortir à travers elle qui les regarde. Ils savent que la caméra est un passage, un chemin. Et quand ils s'en remettent au regard et à la voix d'André-Line Bauparlant, j'ai le sentiment de tenir chacun d'eux par la main.

C'est elle qui est allée à leur rencontre, chez eux, à Montcerf, sur leur propre territoire. Et pourtant, dès qu'elle arrive, la forêt n'est plus la même, ils sont perdus. On sent dans la caméra son regard qui passe lentement sur les couvertures pleines de bran de scie. Ses mains sur leurs fusils. Sa voix au-dessus des cendriers. Cela les bouleverse. La brutalité du camp se retourne en fragilité. En eux quelque chose s'ouvre.

Elle ne fait pourtant pas grand-chose. Elle regarde, elle écoute, avec la discrétion du chasseur. Et en effet, c'est son écoute qui crée le vertige dans le camp, qui les fait « bégayer dans leur propre langue²² ».

Mais André-Line Bauparlant doit absolument passer par eux pour toucher à ce monde-là, elle n'a aucun accès direct à ce territoire. Même quand ses bottes s'enfoncent dans la terre inondée, elle n'y est pas. Elle n'y sera vraiment que dans la voix de Tex, qui invoque pour elle les pistes et les marais. Comment est-ce possible, cette intimité qui se crée à l'intérieur de la cache? Comment cela est-il supportable? C'est sans doute qu'il y a entre eux autre chose, comme le passage d'un animal. La nature agit à ce moment comme un tiers qui s'infiltre dans leur conversation. Tous sont dans une intimité étrange, ouverte : une intimité du dehors.

Ainsi la cinéaste ne peut approcher les hommes de son film que parce qu'ils sont eux-mêmes tendus vers autre chose. Tandis qu'elle s'avance vers eux, ils s'approchent de l'animal, ils entrent dans l'humidité de la terre ou dans le bruit des feuilles. Ils suivent une trace; elle marche dans leurs pas.

²² *Ibid.*, p. 10.

Passage

Ce n'est pas l'homme qui chante ou qui peint, c'est l'homme qui devient animal, mais juste en même temps que l'animal devient musical, ou pure couleur, ou ligne étonnamment simple. C'est vrai qu'on n'écrit que pour les analphabètes, pour ceux qui ne lisent pas, ou du moins ceux qui ne vous liront pas. On écrit toujours pour les animaux. On ne s'adresse qu'à l'animal dans l'homme. Ça veut dire écrire comme un rat trace une ligne, comme un oiseau lance un son, comme un félin bouge, ou dort pesamment.

Gilles Deleuze et Claire Parnet²³

L'animalité dans l'écriture, c'est un moment très bref, rare et beau, où l'on ne sait pas. C'est le passage, dans le poème, de quelque chose d'*autre*. C'est une onde, un tremblement. On est frôlé par quelque chose de vivant, mais qu'on ne connaît pas.

L'animalité aurait lieu dans l'encombrement et l'aveuglement. À cette condition seulement nous écoutons et percevons l'Autre, celui qui vient, avec notre intuition. Avant de savoir vers qui j'écrivais, avant de découvrir qui venait à ma rencontre dans l'écriture, je tâtonnais. Je l'écrivais, lui, cet autre, obliquement, obscurément. Je ne le voyais pas mais le sentais dans l'ombre des mots, entre les mots, se déplaçant, se déployant dans leurs résonances et leurs ramifications. À

²³ *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 88-90.

l'horizon de la phrase, il s'avavançait. Les mots devenaient des branches qui créaient et remplissaient l'espace. Une forêt dense qui rapprochait les corps.

Dans l'animalité, on fait l'expérience du désir. L'Autre, soudainement. Besoin de ses gestes, de sa voix. Mais on ne peut pas aller jusqu'à lui. On doit faire en sorte qu'il vienne, il faut l'appeler. L'écriture devient animale au moment où l'on a suffisamment besoin de l'autre pour accepter qu'il ne se donne pas tout entier tout d'un coup. Se développe alors une intimité dans l'étrangeté.

Comme à la chasse. Le moment fort n'est pas celui du coup de feu, mais celui de l'attente, de la tension. Quand l'homme s'ouvre. Oreilles, narines, yeux tout grands ouverts.

L'animalité, c'est l'affaire du chasseur bien plus que de la bête. Ce n'est pas, comme j'ai pu le penser un certain temps, une affaire de puissance, de force brute ou de sauvagerie. Plutôt une délicatesse, un mouvement lent et subtil vers toi.

Lettre à Glauber Rocha

Je n'ai rien compris à votre film, Glauber Rocha. Je ne sais pas pourquoi vous avez mêlé la lumière, le sexe, les bêtes, Dieu et les fusils. Je ne sais pas où ni comment ça m'a atteint. Je suis perdue. Votre film m'épuise, m'éblouit, me choque. Qu'est-ce que c'était, cette marche inutile et déboîtée à travers la sécheresse de la pampa?

Des fois je m'aperçois que *Deus e o Diabo* est un film raté, raté par vous, avec votre consentement. Je le sens dans l'image, dans son vacillement, dans sa lenteur hypnotique; je sens que vous avez abandonné, consenti à l'échec. Tout le film est noyé dès le début dans votre abattement, et vous avez dû savoir très tôt qu'il serait irrécupérable, que vous ne feriez que vous enfoncer. Peut-être avez-vous senti aussi que cette errance dans l'image *ferait* le film, son avènement, sa beauté.

Dans l'image vous oubliez tout, les personnages, l'histoire à raconter. Vous êtes absorbé par la lumière. Vous ne vous débattiez plus, et c'est là que la grâce vous touche. Vous ne faites plus un film, le film se fait et vous êtes pris dedans. Vous ne faites plus un film à l'extérieur de vous, de votre corps; en quelque sorte, le film, c'est vous qui marchez, qui transpirez, qui somnolez. Restent dans l'image votre chaleur, votre fatigue.

Vous n'apparaissez dans aucun plan, mais je vous sens partout. Je sais que chaque mouvement de la caméra, c'est vous. Je vous reconnais sans vous connaître. Je n'ai jamais vu de photo de vous et n'en chercherai jamais. Pour moi vous êtes tous les acteurs, les hommes, les femmes, les animaux. Vous êtes la terre friable, la fumée, le

bruit des sabots. Vous êtes l'horizon brûlé, le cortège et la croix de bois. Les jambes pendantes sur les flancs des chevaux, les plis sales du pantalon.

Vous êtes mon rêve, Glauber Rocha.

J'ai voulu écrire par vous, écrire comme vous filmez, comme vous bougez. Vous vous levez. Vous vous accroupissez. Vous mangez, vous fumez. Vous embrassez. Vous attelez, vous êtes attelé. Et moi aussi, moi avec vous. Je marche avec vos bottes, je monte votre cheval, j'avale votre manioc, je fume vos cigarettes. Je deviens un homme à travers vous défait. C'est comme ça que je vous ai écrit, que je vous ai touché. Après être passé dans l'image, votre corps est passé dans l'écriture.

En 1964, l'année du tournage de *Deus e o Diabo*, vous étiez encore un révolutionnaire furieux. La rage vous étouffait. Vous faisiez du cinéma coup de poing, des films qui allaient droit au but, sans égarement, sans faille. Vous n'aviez pas prévu cette déroute. Que s'est-il donc passé dans les plaines du Sertão? Qu'est-ce qui vous a défait au juste?

Je crois comprendre, Glauber Rocha, que vous aimez les hommes, le corps des hommes. Et moi je vous aime dans ce désir que vous avez d'eux. Je vous aime là où vous avez aimé. De toute façon c'était ce que vous vouliez : nous emporter dans votre amour.

Vous aimez les visages en sueur, les mâchoires qui se serrent, les chapelets sur les torsos, les genoux frottés dans la poussière de roche, les chemises salies et déchirées dans l'effort. Tout ça est tellement gros, tellement chargé que parfois je me dis que vous êtes une brute, que vous n'avez aucune finesse, que votre film est grossier, et j'ai honte de vous aimer.

Une veste de cuir durci dans la crasse. Un cordon qui pend du chapeau, qui frôle la joue. De gros doigts sales dans la farine. Terre craquelante, arbres morts. Les paysans

qui s'agenouillent dans la sécheresse. La lumière sur leurs nuques. Leurs chants traînants frôlant la terre, leurs prières chargées de corps : *Jesus Cristo no coração*. Les pieds brûlés de ce saint noir qui entraîne à sa suite les vachers, les guérisseuses et les bandits. Passage de sa robe à travers les troupeaux faméliques. Le film ne ment pas. Il dit votre corps touché. Vous vous approchez de la misère d'une façon gravement désirante, comme si les corps malades avivaient votre film, vous donnaient de la force.

Vous ne vous rendez pas compte que les choses se touchent, que votre film avance comme ça, que tout est lié dans la fatigue. Les étables, les églises; la farine, la poussière; la faim, la foi. Le vent passe dans les soutanes. La fatigue du bétail entre dans les prières. Un peu de terre dans les mots. De la lumière dans les blessures. Vous, vous êtes au milieu de toutes ces rencontres, transporté, déporté.

On dirait que votre désir glisse et va de travers. Ce n'est plus le torse de l'homme, c'est la croix, c'est le Christ. Contre les jambes molles du cavalier, le cheval, ses flancs. Au-delà de la bouche, la fumée. Même plus la voix : le vent.

Et là vous prenez peur. C'est plus grand que vous, c'est *dehors*, ça embrasse maintenant le Sertão tout entier. Bientôt vous n'en pouvez plus de voir votre désir s'ensauvager. Vous devenez violent, vous tuez, vous vous tuez, et cela me blesse, et je vous le reproche.

Moi, quand je regarde votre film, j'arrête la projection bien avant que vous ne vous aperceviez de ce qui est en train de se passer. Je reste dans le flottement des premières images, dans votre égarement. Je pénètre les rides des visages comme les crevasses de la terre. Je suis au creux de vos mains noircies, j'aime avec vous dans la farine.

Ce film

Glauber Rocha a été le chef de file du *cinema novo*, le cinéma révolutionnaire brésilien qui a émergé dans les années 1960. Ce cinéma est apparu en réaction aux films hollywoodiens qui commençaient à cette époque à envahir les salles du pays, et dans lesquels la communauté artistique brésilienne ne se reconnaissait pas. Rocha et quelques autres cinéastes se sont ainsi associés pour tenter de définir une esthétique qui leur serait propre. C'était l'époque des nationalismes. Ce cinéma novo me fait d'ailleurs penser au cinéma direct qui a vu le jour à peu près en même temps au Québec. À mi-chemin entre fiction et documentaire, les productions du cinéma novo ne me semblent pas si éloignées, par exemple, des films de Perrault.

Cette esthétique, les cinéastes du *novo* la nommeront après-coup *esthétique de la faim*. Aux images « pleines », léchées et soignées du cinéma états-unien, ils désiraient répondre par leurs images sèches, sobres, sans apprêt. Ils étaient bien sûr influencés par le néoréalisme italien, par ses thèmes (la réalité brute, la misère, etc.) et par sa forme de production, mais c'est surtout la pénurie de moyens techniques et financiers qui les a conduits vers cette forme. Par exemple, l'absence de plateaux de tournage les a forcés à filmer dehors, et c'est encore pour une question de coûts qu'ils ont produit en noir et blanc. Le photographe José Araujo évoque les conditions difficiles de tournage, en parlant de *O Sertao das Memorias* : « C'était un film guérilla. De nombreuses fois, nous avons utilisé des

charrettes tirées par des chevaux pour le transport de l'équipement et des acteurs.²⁴ »

C'est la région semi-aride du Nord-Est brésilien, le Sertão, qui a donné à tous ces films leur texture âpre, granuleuse, grossière comme de la toile de jute. Cette région était plus qu'un décor pour les réalisateurs du cinéma novo. Toute leur esthétique cinématographique a découlé en fait des particularités de ce paysage. C'est l'endroit lui-même qui a donné ses teintes d'argile, sa lumière et son intensité aux films. « J'aime l'aspect abstrait du noir et blanc, explique José Araujo, cela permet de traiter tous les éléments de la même façon. Le monde misérable du Sertão n'a pas de couleurs intérieures. Les images de la sécheresse sont monochromes, grises.²⁵ » À ce sujet, j'aime relire les commentaires de Luiz Carlos Barreto sur la lumière de cette région : « Or nous avons un excès de lumière, un excès de contrastes. Dans *Vidas Secas*, [...] la lumière de fond ne servait pas de référence pour le diaphragme, elle était donc tout à fait floue et donnait l'impression de chaleur, de soleil ardent.²⁶ » Dans ces quelques lignes, je retrouve l'intensité simple de la photographie du film, toute la chaleur de son image.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*²⁷ fait donc partie de cette vague de films tournés au cœur du Sertão, qui voulaient littéralement nous faire toucher au réel de la nature et des éléments. Seulement, il campe ses personnages au début du XX^e siècle, à l'époque des révoltes paysannes et du mouvement cangaço.²⁸ L'histoire est simple. Un vacher désillusionné se laisse séduire par un prophète noir, se joint à son groupe de fidèles et s'adonne au pillage, au terrorisme et au meurtre dans

²⁴ Dans Sylvie Debs, *Brésil. L'atelier des cinéastes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 148-149.

²⁷ Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, version restaurée et remasterisée, DVD, noir et blanc, 125 min., Rio de Janeiro, Versatil Home Video et Riofilme, 1963.

²⁸ Les *cangaçeiros* ont été, dans les années 1920, au Nord-Est du Brésil, les artisans d'une révolte populaire et paysanne. Ils se sont adonnés à une forme de banditisme social, pillant et martyrisant les riches propriétaires terriens. Très vite, cependant, l'anarchisme et le mysticisme les ont menés à errer à travers les plaines du Sertão, désorganisés, abrutis d'alcool et de prières.

l'incohérence et le désordre les plus complets. Je l'ai déjà mentionné et je le répète : je n'ai pas compris ce film.

J'ai découvert *Deus e o Diabo* il y a trois ans, dans un cours sur la langue et la culture du Brésil. Après l'avoir vu en classe, je l'ai commandé d'Amérique du Sud avec les autres films de Rocha, introuvables ici. À l'exception de *Deus e o Diabo*, je n'ai pas réussi à en regarder un seul jusqu'au bout. Il y a dans chacun de ses autres longs métrages, plus politiques et polémistes, une agitation, une cacophonie qui m'ont paru insupportables. On a dit de Rocha qu'il était une comète, qu'il brûlait constamment d'un feu nourri autant par la colère que par la passion et l'amour.²⁹ Je n'ai pas de difficulté à le croire; seulement, le contraste est si frappant entre ces films et son *Deus e o Diabo* que je me demande comment il a pu filmer avec autant de contemplation et de désintéressement ces images du Sertão; je me demande quelle sorte de fatigue a pu l'atteindre alors, le ralentir et l'engourdir au point que s'effacent en lui toute ambition, toute volonté. Pour moi, *Deus e o Diabo* raconte un lâcher-prise, un abandon dans la création; il est cet abandon en acte – pas totalement réussi, d'ailleurs – et c'est pour cette raison qu'il m'émeut autant. C'était la première fois que je voyais une chose pareille : une œuvre d'abandon.

Quand j'ai visionné le film pour la première fois, je me suis senti devenir quelque chose d'autre. Quelque chose s'ouvrait en moi, des plaines immobiles et vides, des kilomètres de fatigue. À mesure que défilaient les images, un rythme étranger me déconfigurait, me reconfigurait. Je recevais de la lenteur. De l'espace. De la lumière. Et en les recevant, je ressentais à quel point ces choses m'avaient toujours manqué.

²⁹ Cela m'a fait penser à Pierre Falardeau. Je n'étais pas certaine que la comparaison était juste, mais j'ai appris dernièrement que Falardeau connaissait Rocha, qu'il l'aimait : « Parce que j'aime le cinéma de Perrault, Groux, Lamothe, Bélanger ou Leduc, j'aime aussi le cinéma profondément enraciné de Solanas, Rocha, Alvarez, Chahine, Wajda, et Sanjine. » (*La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Éditions Typo, 2009, p. 198.)

Cette sorte de transformation soudaine et subite de l'humeur, de l'énergie et de la sensibilité, la musique peut généralement la produire plus facilement que le cinéma. La musique peut nous donner de la vitesse, de l'amplitude, de la légèreté, par exemple. Mais cet effet est plus rare au cinéma. D'une part, les qualités esthétiques du film nous touchent plus difficilement parce que nous sommes absorbés par l'histoire, aveuglés en quelque sorte par la trame narrative. D'autre part, les images n'ont pas le temps d'exercer sur nous une bien grande emprise parce que la lenteur et la longueur sont bannies au cinéma, surtout hollywoodien. On glisse alors très vite d'un plan à un autre, sans jamais se laisser « prendre » par l'image.

Je m'aperçois que c'est entre autres pour éviter un tel glissement, une telle désensibilisation que j'ai voulu écrire des poèmes. Pour rester dans l'image comme le fait Rocha, pour m'attarder, pour rêver, perdre mon temps. Dans un poème, on est toujours au milieu de nulle part : il n'y a rien avant, rien après, parce que le poème suivant, c'est déjà un autre monde. C'est ainsi qu'on se « prend » dans un poème. Il n'y a nulle part où aller, aucune histoire ne nous pousse en avant. Il n'y a rien d'autre à faire qu'habiter, humer, toucher, sentir, et c'est ce que j'aime par-dessus tout.

Avant de me laisser atteindre par le film de Rocha, j'ai toujours conçu la création comme une performance à livrer, une prouesse à exécuter. J'avais l'impression de devoir faire des acrobaties, des figures difficiles comme lors des spectacles de ballet quand j'étais petite. Je me raidissais tellement j'avais peur de tomber. Pendant longtemps, j'ai approché l'écriture de la même façon. L'idée qu'on pouvait simplement marcher et respirer, dans la pratique d'un art, ne m'avait jamais effleuré l'esprit. Jamais je n'avais imaginé qu'on pouvait s'avancer dans la création avec sa fragilité, ses faiblesses.

Je suppose que je me suis reconnue dans le piétinement de Glauber Rocha, ou plutôt que j'ai reconnu ce dont j'avais besoin. J'avais besoin de ralentir, de

reprendre contact avec la matière, de rester au sol. Je n'avais plus du tout envie de haute voltige, et le film me l'apprenait. J'étais bien dans son horizontalité, émue de son humilité. Rocha, je le sentais, n'avait pas voulu s'élever au-dessus du bétail. Pendant le tournage, j'en suis sûre, il a été atteint par la fatigue des animaux, par leur indifférence, leur calme. Il me semble même qu'il en a été *sauvé*, qu'en entrant dans cette animalité, il s'est éloigné de sa colère, de son orgueil intellectuel.

Chaque fois que j'ai essayé de retirer de mon recueil les poèmes inspirés par le film de Rocha, sous prétexte que ce n'était pas suffisamment en lien avec mon projet, j'ai eu le sentiment que les autres textes en étaient affectés, que je leur enlevais de l'espace, du souffle, qu'ils étaient soudainement privés d'une sorte de calme ou de paix.

Cette lassitude que j'ai reçue de Rocha, j'ai senti le besoin de la partager pour entrer dans ce que Peter Handke appelle la « commune fatigue³⁰ ». J'ai eu envie de la remettre en circulation. Je voulais qu'eux aussi, les hommes de la cave, la reçoivent. Je voulais qu'ils s'y frottent, parce que ces images, ça les ouvrait, ça les aimait.

À ces corps de fatigue, les leurs se sont accordés et apaisés.

³⁰ *Essai sur la fatigue*, Paris, Gallimard, 1991, p. 29.

Guateque campesino

Le chanteur marmonne, ânonne de sa voix grave et empâtée. *Hay guateque en el bohio del compadre Don Ramon.*³¹ Dans le premier segment de la phrase, on sent un effort, une sorte d'élan comme pour gravir une côte. On hisse, on tire : on est un cheval qui n'a plus de forces mais qui veut accomplir sa tâche. Sauf que c'est insuffisant, on n'y arrive pas. Dès le deuxième segment de la phrase, ça retombe et abandonne, la voix du chanteur se relâche.

Pourtant elle continue à avancer, traînant le poids de sa vieillesse. On s'éloigne, dans un camion surchargé et bringuebalant, à travers des champs de canne à sucre. On ne va guère plus vite que le bétail, et cependant, que de remous ! J'aime cette chanson qui piétine. Quand je l'écoute, j'ai l'impression d'être ballottée, attachée au « cortège de la fatigue³² » que Peter Handke rêve de voir se former ; l'impression d'en faire partie. Ibrahim Ferrer a une voix qui se traîne, qui boîte, et c'est le seul chanteur que je connais qui boîte aussi justement.

Sa chanson donne à entendre le travail de la voix, ses efforts, sa force d'animal. Je ne comprends pas tous les mots, mais j'entends, dans le rythme et la tonalité, que ça parle depuis un monde semblable à celui des hommes taciturnes, un monde fait de labeur, de sueur, de marche, de sandwiches pris à l'heure du brake dans une roulotte transformée en cafétéria à Gatineau, Contrecoeur, Sept-Îles, Chibougamau, Val-

³¹ Ibrahim Ferrer, « Guateque campesino », *Buena Vista Social Club*, Egrem, Cuba, Nonesuch Records, 1996.

³² *Essai sur la fatigue*, Paris, Gallimard, 1991, p. 29.

D'Or, Thetford Mines, toutes ces villes où mon père a traîné son coffre à outils. L'usure qui s'est accumulée dans son corps, je l'entends dans la chanson.

On imagine une forme de chant horizontal. Un chant qui ne s'élève pas, mais qui cherche plutôt à se déposer, à se mêler à la terre, et qui avance en ne la quittant jamais. Je l'entends souvent dans la musique latine, particulièrement dans les *son*, ces chansons au rythme plus lent qu'on traduirait peut-être en français par le terme « ballade ». Un peu comme le country, ces chansons racontent de petites histoires, parlent d'amour ou décrivent des paysages, toujours dans les notes basses, graves. Avec elles, l'Amérique ralentit, l'Amérique se repose. Ibrahim Ferrer est peut-être le plus terre-à-terre d'entre tous les chanteurs *campesinos*, et par le fait même le plus sensuel, le plus proche du vivant. Sa voix est lourde, il y a en elle quelque chose de mal articulé, de confus, d'hétérogène. Si bien qu'on ne la trouve pas belle la première fois qu'on l'entend. On serait tenté d'appeler ça un manque de raffinement. Parce qu'une belle voix, dans notre culture, c'est une voix clarifiée, nettoyée, comme tout le reste. On dit généralement limpide, pure. Allégée du poids de la matérialité, elle peut s'élever vers le divin.

Moi, ce sont les voix terrestres qui m'intéressent. Je me suis enfoncée dans les rythmes *campesinos* et, sans que je m'en rende compte, ils m'ont transformée. Ces *son* m'ont donné envie de poser tranquillement mes pieds, d'avancer lentement. Avec elles, j'ai eu le goût du *legato*, de la liaison, de la continuité. À cause d'elles, la ligne de la prose m'a paru plus proche de ce chant horizontal que j'aimais écouter. Sans la voix d'Ibrahim Ferrer, l'idée de Jean-Paul Goux selon laquelle la prose est dans la littérature « l'instrument même par lequel sont mises en œuvre [...] les pulsions de vie³³ » serait demeurée pour moi bien mystérieuse. Mais ça me semble maintenant très juste : la voix de la prose me permet d'entrer en contact avec le monde de manière plus posée, plus attentive à l'endroit des êtres et des objets que je cherche à approcher.

³³ *La fabrique du continu: essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 11.

Fringues

Je me décide enfin à vous montrer un morceau de linge volé à John Fante, que je garde caché et que je ressors parfois pour retrouver son odeur :

Mais Arturo pensait à Rosa et aux vêtements qu'il porterait pour le banquet des enfants de chœur. August, lui-même et leur père se disputaient toujours la fameuse cravate grise [...]. Pourtant, elle était toujours restée « la cravate de papa », car elle demeurait nimbée de l'auréole paternelle, avec ses imperceptibles taches de vin et sa vague odeur de cigare Toscanelli. Il adorait cette cravate et en voulait toujours à August quand il devait la porter immédiatement après lui, car alors la mystérieuse présence de son père lui en semblait atténuée. Il aimait aussi les mouchoirs de son père, tellement plus vastes que les siens. Ils possédaient une douceur et comme une patine due aux innombrables lavages et repassages de sa mère, si bien qu'à ses yeux ils conjuguèrent d'une certaine manière les présences réunies de son père et de sa mère. Rien de tel avec la cravate, uniquement paternelle; non, quand il utilisait un mouchoir de son père, il avait le sentiment vague de son père et de sa mère réunis, participant d'une image, d'un dessein quasiment mythique.³⁴

Sur la photo, je dois avoir sept ou huit ans. À cette époque, je voulais porter des robes tous les jours, je rêvais d'être ballerine et de ressembler à la chanteuse Kathleen. Ce jour-là, pourtant, j'avais découvert au sous-sol des habits ayant appartenu à mon grand-père. J'avais convaincu ma mère de me laisser les essayer.

³⁴ *Bandini*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1985 [1938], p. 145.

Je me tiens très droite dans le vieux fauteuil gris, flottant dans ce pantalon et ce veston, les jambes croisées pour imiter la posture que j'avais vue sur ses photos. Dans mes yeux, une joie inespérée. Je me souviens avoir moi-même demandé qu'on me prenne en photo.

À quatorze ans, j'ai su que j'aimerais les hommes en regardant une photo du Che. Que j'aimerais les hommes et aussi que j'aurais aimé en être un comme ça. C'était Che, son béret, ses boucles noires, sa barbe, son cigare, tout ça. Mais surtout cet uniforme. Plein de poches et de plis. Boutonné sur toute sa longueur. Un peu trop grand pour lui. Cet uniforme, chaque fois que je le verrais par la suite, chaque fois que je croirais le reconnaître au cinéma ou dans les albums photos, chaque fois je me sentirais vivre plus fort, j'aurais le goût de la vie brute, de mon corps contre la terre, de mon corps pris dans la matière.

Dix ans plus tard, cette image du Che m'enthousiasme autant.

Il est debout, en train de marcher, tourné vers quelqu'un qu'on ne voit pas, à qui il sourit. Il a le bras en écharpe, une écharpe de coton tendu, plissé, qui passe sous le col de son uniforme. On voit au premier plan ses belles mains aux ongles sales. Il baisse les yeux mais son sourire éclate au coin de l'œil droit en trois rides profondes.

Il y a quelque temps, en cherchant des informations sur les vêtements portés par les cangaçeiros du Brésil, les sandinistes du Nicaragua et les rebelles cubains, j'apprenais qu'on appelle *fatigue*, en anglais, le chemisier de ces uniformes. À cause de ce nom, le vêtement m'apparaît encore plus émouvant. Je me répète ce mot en rêvant, *fatigue*, avec l'accent anglais, pour que ça tombe mieux. *Fatigue*.

Peu à peu, le dire, c'est toucher le robuste tissu, le froisser, le déplier. *Fatigue* : le col sans corps est cerné de sueur, ses pointes en triangle se troussent, le rabat des poches aussi. Je passe la chemise. *Fatigue* : ça me va, c'est un peu ample, mais ça me va, voyez, *fatigue*, c'est fait pour moi.

Toutes ces histoires de vêtement posent la question de l'écriture comme travestissement. Écrire des poèmes, ç'aura été pour moi une façon de porter ces vêtements qui me fascinaient tant, façon de marcher avec ces bottes, de respirer dans ces chemises. Me glisser dans le *tu* : enfin sentir ces étoffes d'homme contre ma peau. Une chose toute bête, je sais bien. Mais ç'a été extraordinaire.

Elle s'appelle Jessenia Lopez. Elle a vingt ans. Elle a quitté le Nicaragua il y a des mois. Y a laissé sa fille, quatre ans. Elle remonte l'Amérique en bus, en scooter, en vélo, à pied, loin des grandes routes, par les champs, par la brousse, en talons hauts à semelles compensées, sans bagages pour ne pas éveiller les soupçons des contrôleurs, des policiers ou des passeurs de drogue. Elle se lave, se maquille chaque matin pour que la sueur et la crasse ne la trahissent pas. Avec d'autres, à la tombée du jour, elle s'accroche aux wagons de fret qui vont vers le Nord, *el Norte*, son grand espoir, son rêve fou. La nuit, elle dort en bordure des chemins de fer et elle ressemble à un petit ballot de linge, elle est son propre baluchon.

Quand je l'ai vue dans *National Geographic*, couchée contre les rails, j'ai eu envie de choir, de m'effondrer dans mes vêtements. D'échouer près d'elle sur cette route poussiéreuse.

Échouer. Le mot est tombé naturellement, avec la même évidence que *fatigue*. Il ne m'est plus possible de l'ignorer maintenant. Devant la défroque de Jessenia Lopez, je crois que je sais de mieux en mieux me le dire : j'ai envie d'échouer.

Au fil de mes recherches informelles sur les cangaçeiros du Brésil, j'ai pu réunir quelques photos parues dans la presse de l'époque. Parmi elles, certaines ont dû servir à Glauber Rocha pour réaliser son film. Ce sont des portraits étonnants, faits au beau milieu de la pampa. On les voit là dans un accoutrement étrange, un costume qui évoque autant celui du pirate que celui du mariachi : chapeau à large rebord retroussé en demi-lune, pantalon bouffant au-dessus de longues bottes noires, vestes fermées en cache-cœur, bretelles de métal croisées sur la poitrine, foulard serré autour du cou par un anneau. Certains sont photographiés avec leur femme et leur chien.

Mais à tous ces portraits, je préfère les photos de groupe. Les insurgés se pressent, s'entassent devant l'objectif et, malgré leurs têtes hautes et l'expression de puissance que leurs regards cherchent à transmettre, n'offrent qu'une confusion de bottes et de chapeaux, un chiffonnement de tissus, un fouillis de garde-robe. Cette vision me réjouit.

J'ai voulu mettre cette image en toile de fond de mon ordinateur, pour que ces personnages m'entourent, m'encerclent; pour avoir l'impression d'être des leurs, entassée parmi ces bottes, ces blouses et ces foulards. Plus je regardais cette photo, plus ça devenait clair : je voulais marcher dans une troupe, être au milieu d'une colonne ralentie par ses blessés, suer au sein d'une caravane, piétiner dans un troupeau.

Me projeter dans cette image me donnait un peu cette sensation, tout en me laissant éprouver à quel point tout ça me manquait. C'est peut-être là que j'ai

compris pourquoi j'ai écrit des poèmes en prose, moi qui m'étais toujours souciee de faire des vers. Dans la prose on est moins seul. On a le sentiment de faire partie d'un ensemble, d'un tout, d'être *lié*. Dans la prose on est nombreux, du moins c'est l'impression que ça donne, et seule cette impression compte au moment d'écrire. La forme qu'on choisit d'habiter comme écrivain ne relève jamais du hasard, elle reflète des angoisses, répond à des désirs. Je n'avais pas envie d'être seule sur ma ligne, isolée, entourée de blanc, de vide. Je voulais que les mots soient groupés en blocs denses, en bandes serrées; qu'ils se touchent, que les phrases se frottent les unes contre les autres.

Ainsi, il me fallait cette image, cette troupe sous les yeux, il fallait qu'elle m'accueille chaque fois que je me mettais au travail. Mon ordinateur, qui ne pouvait adapter la photo à l'échelle de l'écran sans la déformer, a automatiquement employé la fonction « mosaïque » et ainsi multiplié et juxtaposé six fois son format original afin d'occuper tout l'espace. L'effet était saisissant. J'ai eu l'impression d'une troupe énorme, d'un formidable bataillon de guenilles – une horde de hardes! C'était comme si les plis s'étaient multipliés, les chemises davantage froissées. Et là, dans ce flot de tissus sous lequel les figurants disparaissaient, j'ai finalement reconnu le *Gilet emballé*³⁵ de Betty Goodwin.

Cette œuvre m'accompagne depuis longtemps. J'en garde, comme un souvenir de famille, une reproduction entre une vieille photo en noir et blanc et un croquis de menuiserie de la main de mon grand-père. Depuis tout ce temps, elle s'imprègne des gens que j'aime. Elle appartient à la série d'estampes *Gilets*, ces estampes qui toutes semblent garder entre leurs mailles l'âme de ceux qui ont autrefois porté ces vêtements.

Mais contrairement aux autres œuvres de la série, le *Gilet emballé* n'a pas été étendu à plat avant d'être moulé. Il est resté négligemment plié, replié sur lui-

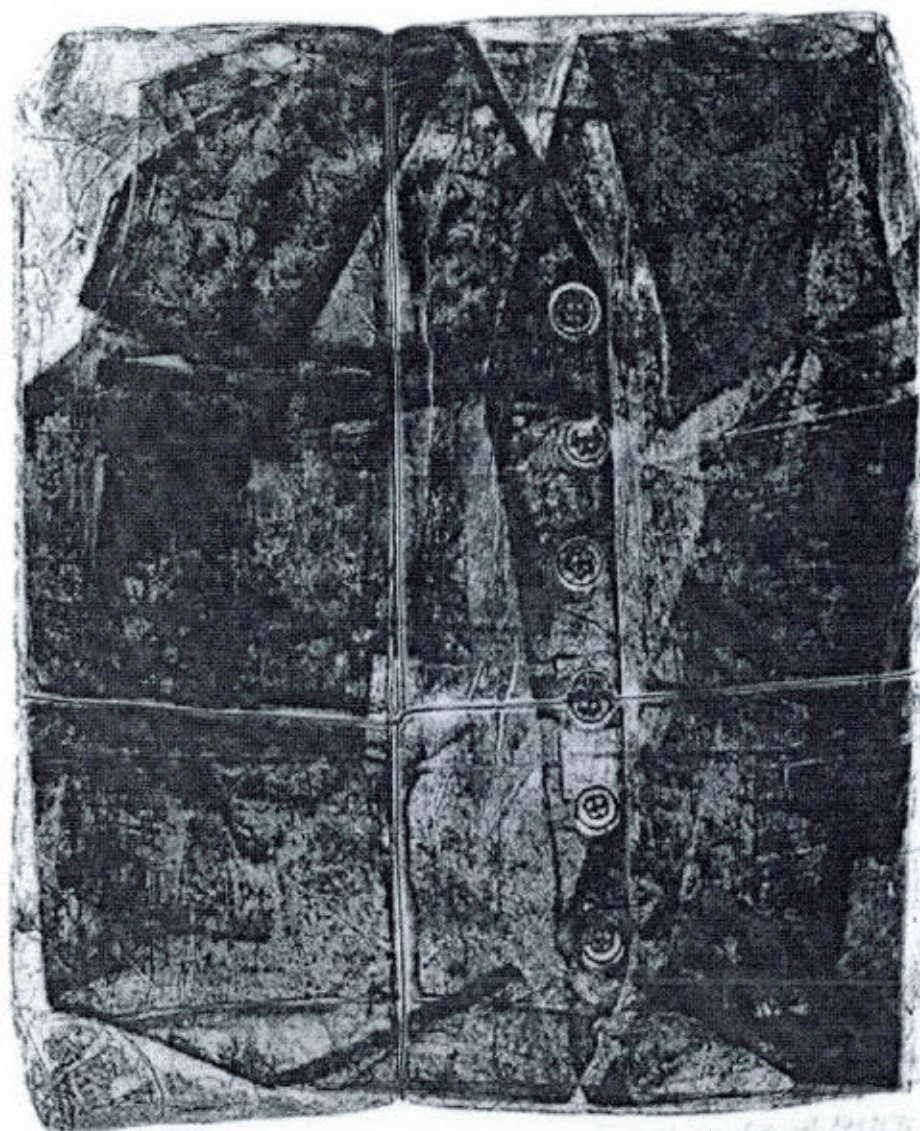
³⁵ Tel que reproduit dans Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-Arts du Canada et Les Éditions de l'Homme, 2002, p. 183.

même. Il en est résulté un « carré » de chemise compact, comprimé, plus sombre et tout fripé. Pour cette raison, je l'ai toujours aimé plus que les autres. Il me semble qu'il y a plus d'intimité, de pudeur dans cette forme qui me redonne le vêtement dans sa saleté, dans sa moiteur et son obscurité de sous-sol.

Cette œuvre m'a ainsi permis de voir et de lire toutes sortes d'autres images de vêtements qui, elles, ne se présentaient pas comme des œuvres d'art. Et elle a fini par révéler sa trace, s'imprimer, s'estamper encore – à travers moi cette fois – lorsque je me suis mise à écrire. Elle m'a menée vers une forme : le poème en prose, le rectangle compacté. J'ai reproduit dans l'écriture ces estampes en voulant d'une écriture chiffonnée, pliée, humide, salie, aimante, qui garde l'empreinte, la mémoire du corps.

Ma démarche et mon projet doivent beaucoup aux *Gilets* de Betty Goodwin. Par eux, j'ai compris qu'on pouvait aimer un corps en différé, aimer quelqu'un dans la trace qu'il a laissée; œuvrer sa trace. Créer, pour moi, c'est réactiver l'empreinte.

En écrivant ces poèmes, j'ai souvent eu la sensation de ramasser des morceaux de linge portés par des êtres que j'avais aimés, mais qui m'étaient demeurés inconnus. C'était comme les plier et les déplier en m'imprégnant de toute la vie qu'ils gardaient dans leurs fibres. Dans ces *Gilets*, j'ai senti que la matière était aimante et terrifiante, et qu'il me fallait y plonger.



Betty Goodwin, *Gilet emballé I*, Eau-forte au vernis mou sur papier vélin, 65,2 x 50,3 cm, coll. Musée des beaux-arts du Canada, 1972. Source : <http://cybermuseum.gallery.ca>

Le corps que je voulais

Le masculin, je sais, c'est comme le féminin, ça n'existe pas pour vrai, c'est une construction symbolique, culturelle. Le masculin, pour moi, c'était mon père. Une construction énorme, solide, une embarcation robuste pour voyager dans l'écriture. Ça ne pouvait pas prendre l'eau, ramollir et dire : « j'abandonne ».

Le masculin, c'était mon passeport, ma carte de visite, le visage, le corps que je voulais. Ça m'emmenait partout, me propulsait. J'avais besoin d'un corps comme ça pour toucher le réel. Pour écrire, j'avais besoin de ses mains, de ses doigts amochés. D'un corps éprouvé, marqué par les éléments, proche de la matière, un corps de route dure et de glace noire. Un corps industriel aussi, un corps-objet : quelconque, usé. Avec ce corps-là, j'étais assurée d'être dans le monde, le concret du monde.

Ne voir et ne vouloir que cette figure du masculin, c'était cependant une façon de rester en surface, de ne pas entrer profondément en lui. Lui l'animal, lui la machine. J'ai cru à la brute. Je l'écrivais comme une chose, un objet lourd et dangereux. Désirais lui faire un corps de bruit, de ferraille, de fatras et de feu. L'écrire dans la fulgurance, la performance.

Mais le poème n'avait que faire du travail industriel, pressant, utile. Les phrases et les mots se sont mis à craquer, à faiblir, à geindre et à chuchoter au lieu de faire du vacarme. Il y a eu une accalmie, de la fatigue; du renoncement, de la spiritualité. Je n'en voulais pas, mais c'est venu.

Finalement c'est son corps désœuvré qui a voulu parler. Un corps désœuvré, c'est un peu comme une voix qui cesse de dire des choses et qui n'aspire plus qu'à se réfugier au creux d'une oreille. L'écriture s'est alors transformée en un travail tranquille, discret. Plus rien d'héroïque ni de flamboyant.

Entre

En cours de route, dans la marche de tous ces poèmes, il arrivait que ma voix bifurque ou dévie de sa trajectoire et cherche à rejoindre un *autre*, un tiers au-delà du parent auquel elle semblait s'adresser d'abord. Je pourrais envisager ce phénomène autrement et dire plutôt qu'un tiers s'infiltrait dans mes poèmes, dans ma voix, ce qui revient au même. Qui allait vers qui? Il n'a jamais été prouvé que, dans l'écriture, l'écrivain soit le seul à bouger, à être mu. Il n'est pas sûr que l'écriture appartienne à l'écrivain. Je serais plutôt tentée de croire, avec Gilles Deleuze et Claire Parnet, que l'écrit « est le produit d'un agencement, toujours collectif, qui met en jeu en nous et hors de nous, des populations, des multiplicités³⁶ ».

Souvent j'imagine l'écriture comme faisant partie de ces réalités qu'on ne peut pas voir : les atomes, les ondes, les champs électromagnétiques. Ce matin, cette réalité invisible était définitivement dans l'air du restaurant *La Terrasse* à Verdun, concentrée par l'étroitesse des lieux, l'achalandage et le peu de cas qu'on faisait d'elle et de l'art en général. Elle était *entre* les tables, les motards de fin de semaine, les enfants dans les chaises hautes et les lecteurs du *Journal de Montréal*. Comme des agents multiplicateurs, les serveuses la propageaient par leurs mouvements, leur attention bienveillante. Chacun sans faire d'effort aurait pu écrire, s'écrire ou être écrit. Il en serait résulté plus d'amour, plus d'empathie encore. L'actualisation de toute cette écriture aurait produit de la lecture, et la lecture, c'est la passion des autres.

³⁶ *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 65.

Je l'aurais souhaité, j'aurais aimé être prise dans leurs textes à eux, comme ça, par hasard, du simple fait de ma présence. Tout comme j'aimais, en écrivant mes « poèmes au père », qu'une présence étrangère se glisse entre nous, entre les mots. Il me semblait alors que l'écriture était encore plus habitée. Nous étions visités, nous étions aimés, peuplés, riches. Cette présence ne demeurerait jamais étrangère longtemps, je la reconnaissais : c'était Minisse, c'était Kerouac, c'était Cash ou Desjardins... J'énumère des noms, même si je sais bien qu'il ne s'agissait pas de personnalités, mais plutôt de sensibilités et de tonalités.

Je pense à ce poème que j'ai écrit la nuit où j'ai terminé *Demande à la poussière*, le roman de John Fante. Il me fallait trouver une façon d'exprimer mon émotion, ma gratitude; il me fallait absolument inventer un moyen de retrouver le narrateur, maintenant que le livre était fini. Arturo Bandini : sa voix brûlait dans les chambres de motel humides et poussiéreuses, dans la fumée de ses précieuses cigarettes, dans la faim et l'amertume des oranges censées couper la faim. Arturo Bandini et ses rêves de grandeur, sa quête du Sud, son amour trop grand pour lui. Quelque part en moi, il avait déjà rencontré Maurice, mais je l'ignorais avant de me mettre à écrire. En écrivant mon poème pour Bandini, j'ai senti que c'était lui, Maurice, qui le recevait, qui le prenait à sa place; lui qui se glissait dans ces lieux, dans cette chambre enfumée. L'écriture au fond ne travaille qu'à cela : produire des rencontres.

Il y en a eu du monde. Comme si l'amour voulait toujours s'écrire au pluriel, comme si écrire ne se faisait pas en ligne droite, de un à un. La filiation que je cherchais à inventer dans l'écriture ne pouvait faire autrement que de me donner une famille bigarrée. Toujours il s'agissait de multiplier les relations, les échanges entre tous ces personnages, toutes ces voix qui avaient quelque chose à donner. C'est ainsi que j'ai été habitée par ce désir de partager l'amour, d'ouvrir l'intime, d'y faire passer, par la lecture, des âmes étrangères. La pensée que le lecteur dirait *je* là où je l'avais dit, à ma place et *pour* moi, n'a jamais cessé d'être présente à mon esprit. Quelqu'un prendrait le relais de mon amour, quelqu'un s'en occuperait, une autre voix le porterait. Cette pensée me réjouissait et me réconfortait.

CONCLUSION

Verdun

J'attends un mouvement d'une autre sorte, que je ne saurais définir, mais qui, quand il me prend, me donne la sensation très nette d'appartenir au mouvement de l'univers et à l'amour qui le maintient.

Jean-Pierre Issenhuth³⁷

J'habite Verdun, l'une de ses longues avenues qui mènent au fleuve. Une rue de maisons en rangée, toutes en vieilles briques brun-rouge. Avec des escaliers de fer. Il y a beaucoup d'arbres, beaucoup d'enfants aussi. Derrière passe une ruelle. Au début, quand je suis arrivée, je la trouvais triste, pauvre, laide. Plus maintenant. L'immeuble de l'autre côté est très proche, avec ses spirales d'escaliers, sa brique et ses balcons rouillés. Il bloque toute la vue, on ne voit apparaître en haut qu'une mince bande de ciel. Mon vrai ciel, maintenant, c'est la brique, et je ne m'en porte pas plus mal. C'est contre elle que mes rêveries s'amorcent, elle en est la toile de fond.

L'hiver, dans la ruelle, on ne voit personne, on est seul. C'est la saison où la brique est la plus belle, la plus nue, sans le feuillage des arbres qui l'habille. Il suffit de la regarder pour habiter le froid. L'été, au contraire, les gens sont là, tout près. Quand les fenêtres sont ouvertes, le soir, on entend jouer leur téléviseur, on les entend bavarder en faisant la vaisselle. Ces bruits me sont maintenant familiers, je les aime, je les attends. Les premières notes s'entendent vers seize

³⁷ *Rêveries*, Montréal, Boréal, 2001, p. 9.

heures, quand les poêles, quand les chaudrons sortent des armoires, et qu'il faut mettre la table. C'est à peu près à cette heure-là que les hommes arrivent et viennent stationner leur voiture dans la ruelle. Aux tintements de la vaisselle s'ajoute alors le bruit des moteurs qui ralentissent et des portières qui se referment. Cette trame sonore joue tout l'été. Chaque soir ces bruits m'accueillent, je trouve à me loger entre eux, comme s'il y avait une place prévue pour moi dans cette composition.

Je pense à un couple de retraités qui passent leur journée dans la cuisine autour de la table à fumer, à lire le journal, ouvrir le courrier, boire du café, jouer aux cartes, manger de la soupe, éplucher des légumes. Ils ont la générosité, la bonté de laisser du matin au soir leur porte grande ouverte sur la ruelle. Ainsi je ne suis pas seule. Au fil des heures qui passent, leur table est de plus en plus encombrée et, sans que je sache pourquoi, cela me rend heureuse. Parfois je me dis que s'ils cessaient d'être là à s'affairer, le temps s'arrêterait pour tout le monde. Il me semble que le mouvement de leurs mains et de leurs voix au-dessus de la table fabrique la suite du jour.

J'écris auprès de ces gens; ils m'accompagnent. Dans la journée, il y a surtout des mères au foyer, qui sortent pour fumer et avoir un petit moment de paix. Quand leur bébé dort, elles restent un peu plus longtemps. Elles s'assoient sur une chaise en plastique, elles parlent au téléphone. Je n'entends que des paroles lasses, lâchées dans la fumée. Il y a aussi les vieux, qui se promènent lentement avec leur marchette. La ruelle, plus calme, leur fait moins peur que la rue où ils ne s'aventurent plus. Apparaissent aussi, parfois, en chemise bleue, quelques travailleurs de nuit. Ils se lèvent vers quinze heures et sortent avec un livre pour prendre un peu de soleil avant de partir. Ils sont tous très tranquilles assis dans la lumière.

Ces gens ne sauront jamais tout ce qu'ils m'ont donné. Moi, je rêve de faire comme eux, sortir ma chaise sur le balcon, m'asseoir et ne rien faire. Ne rien faire, mais être *dans* l'après-midi, *dans* la ruelle, avec leur qualité de présence à eux, cette façon qu'ils ont d'ouvrir leur porte et de sortir sans rien changer au paysage, sans s'imposer. J'aimerais être avec eux dans la ruelle, tout un après-midi, absente à moi-même, unie, accordée à leur fatigue. J'aimerais être reconnue, acceptée par les chats qui dorment dans l'herbe au fond des cours, aussi insignifiante pour eux que ces bottes de travail trop sales laissées à l'extérieur devant la porte.

BIBLIOGRAPHIE

Essais

Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996, 184 p.

Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2001, 156 p.

Duras, Marguerite. *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris : P.O.L., 1987, 158 p.

Falardeau, Pierre. *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal : Éditions TYPO, coll. « Essai », 2009 [1995], 410 p.

Handke, Peter. *Essai sur la fatigue*, trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1991, 68 p.

———. *Essai sur la journée réussie (Songe d'un jour d'hiver)*, trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1994, 71 p.

Issenhuth, Jean-Pierre. *Rêveries*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 2001, 255 p.

———. *Le cinquième monde. Carnet*, Montréal : Fides, 2009, 267 p.

Lapierre, René. *Écrire l'Amérique*, Montréal : Les Herbes rouges, 1995, 160 p.

———. *Figures de l'abandon*, Montréal : Les Herbes rouges, 2002, 97 p.

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.

Payant, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art : 1976-1987*, Laval : Trois, 1987, 682 p.

Warren Louise. *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Montréal : Trait d'Union, coll. « Spirale », 2001, 109 p.

———. *Objets du monde. Archives du vivant*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le Soi et l'autre », 2005, 125 p.

Œuvres littéraires

David, Carole. *Abandons*, Montréal : Les Herbes rouges, 1996, 69 p.

David, Carole. *L'endroit où se trouve ton âme*, Montréal : Les Herbes rouges, 1991, 62 p.

Fante, John. *Demande à la poussière*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986 [1939], 271 p.

———. *Bandini*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1985 [1938], 266 p.

Jutras, Benoit. *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, 74 p.

Landreville, Nathalie. *Regarder la lumière*, Montréal : Éditions du Noroît, 2007, 85 p.

Lapierre, René. *L'Eau de Kiev*, Montréal : Les Herbes rouges, 2006, 151 p.

———. *Traité de physique*, Montréal : Les Herbes rouges, 2008, 145 p.

Pachet, Pierre. *Autobiographie de mon père*, Paris : Belin, 1987, 118 p.

Roubaud, Jacques. *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 1986, 147 p.

Warren, Louise. *La lumière, l'arbre, le trait*, Montréal : l'Hexagone, 2001, 78 p.

———. *Le lièvre de mars*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 82 p.

Autres œuvres

Beauparlant, André-Line. *Panache*, DVD, couleur, 90 min, Montréal : Coop Vidéo de Montréal, 2006.

Desjardins, Richard. *Tu m'aimes-tu*, Montréal : Productions Fukinic, 1990.

Goodwin, Betty. *Chemise IV*, eau forte au vernis mou et eau forte sur papier vélin, 96 x 71,8 cm, coll. Musée des beaux-arts du Canada, 1971.

———. *Gilet emballé I*, eau-forte au vernis mou sur papier vélin. 65,2 x 50,3 cm. Musée des beaux-arts du Canada, 1972.

Isaac, Élisapie. « Moi, Elsie », *There will be stars*, paroles de Richard Desjardins et musique de Pierre Lapointe, Montréal : Avalanche Productions, Pheromone Recordings, 2009.

Kerouac, Jack. Entrevue avec Fernand Séguin, *Le Sel de la semaine*, Montréal : Société Radio-Canada, 7 mars 1967, 23 min.

Marshall, Chan (Cat Power). « Evolution », *You Are Free*, New York : Matador Records, 2003.

Proulx, Émilie. *La lenteur alentour*, Montréal : GSI Musique / La confiserie, 2009.

Rocha, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*, version restaurée et remasterisée, DVD, noir et blanc, 125 min, Rio de Janeiro : Versatil Home Video et Riofilme, 1964.

Sainte-Marie, Chloé. « Growing Despair », *Je marche à toi*, Brossard : Octant Musique, 2002.

Mémoires de maîtrise

Batanian, Martine. « Embâcle », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2007, 103 p.

Fullum, Bianca. « Ton visage est le mien » suivi de « Bruits de fond », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, 97 p.

Gaudreau, Annie. « 24 poses. Portraits de mémoire », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 1999, 136 p.

Jutras, Benoît. « Nous serons sans voix » suivi de « Home », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, 122 p.

Autres ouvrages

Collot, Michel. *La matière-émotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 334 p.

Chawaf, Chantal. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris : Presses de la Renaissance, coll. « Essais », 1992, 294 p.

Debs, Sylvie. *Brésil. L'Atelier des cinéastes*, Paris : L'Harmattan, 2004, 179 p.

Goulet, Alain et Alain Gifford (dir. publ.). *Voix, traces, avènement : L'écriture et son sujet*, actes de colloque (Cerisy, 2-5 oct. 1997), Caen : Presses Universitaires de Caen, 1999, 227 p.

Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel : Champ Vallon, 1999, 187 p.

Rabaté, Dominique (dir. publ.). *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, 162 p.

Tovell, Rosemarie L. *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa : Musée des beaux-Arts du Canada et Les Éditions de l'Homme, 2002, 248 p.